lycéens au cinéma

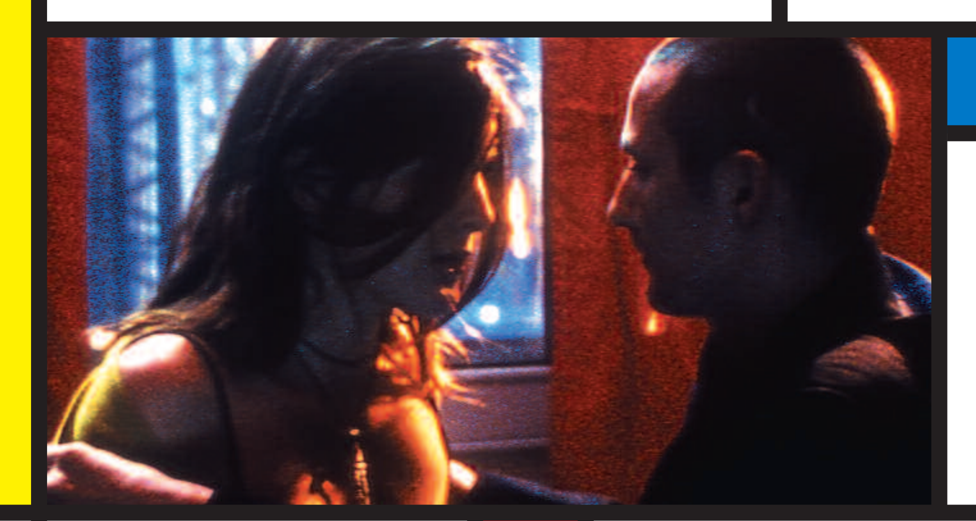
en région centre





ligne de vie

chamonix



ni vue, ni connue





the permanent
crimson assurance



outer space

SOMMAIRE

La culture est un espace d'expression, de différence et de tolérance. Respecter et comprendre l'acte de création s'impose à nous comme une nécessité vitale pour notre devenir collectif face à l'uniformatisation croissante des façons de faire et de penser.

C'est pourquoi, inciter les plus jeunes à se construire un esprit critique, à mieux comprendre le monde qui nous entoure, est un défi permanent. Cela est particulièrement vrai dans un monde où l'image est omniprésente, et dont l'histoire récente a démontré qu'elle pouvait être sujette à caution.

Lycéens au cinéma s'inscrit dans un vaste projet de sensibilisation et d'éducation à l'image dans lequel la Région Centre s'est engagée. Car si depuis plusieurs années nous soutenons l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs, de l'écriture du scénario à la diffusion en salle des œuvres, cette action prend véritablement sens à travers un accompagnement simultané de l'éducation critique du jeune public. Chaque année, depuis huit ans, cette opération permet aux lycéens de notre région, quels que soient leur filière et le lieu où il sont scolarisés, d'avoir accès à ce savoir.

Cette opération régionale est coordonnée par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, labellisé par le Ministère de la culture comme un des cinq Pôles Régionaux d'Éducation à l'Image en France. Cette reconnaissance nationale est cette année confortée puisque le Centre national de la cinématographie a confié à l'APCVL la réalisation de tous les documents édités pour cette nouvelle édition de *Lycéens au cinéma*.

Ouvrir chaque année les portes des cinémas de notre région à plus de 10 000 lycéens, provoquer leur esprit critique, et pourquoi pas susciter des vocations, voilà trois bonnes raisons de souhaiter une pleine réussite à cette neuvième édition de *Lycéens au cinéma en région Centre*.

Le Président de la Région Centre

Rapprocher les jeunes de la culture et de l'éducation artistique sont deux axes prioritaires de l'action du Ministère de la culture et de la communication.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit l'opération *Lycéens au cinéma* mise en œuvre par le Centre national de la cinématographie (CNC) et le Ministère de la culture et de la communication, en partenariat avec le Ministère de l'éducation nationale et les Conseils régionaux de 21 régions. Elle concerne aujourd'hui 140 000 élèves de 1 110 lycées, et 525 cinémas partenaires privilégiés du dispositif.

Lycéens au cinéma en région Centre 2003-2004 permet aujourd'hui à 11 200 élèves de 96 établissements, lycées d'enseignement général, lycées professionnels, lycées agricoles, de se confronter à la culture cinématographique à travers la programmation de deux films de long métrage et d'un programme de courts métrages, la découverte des documents d'accompagnement et des interventions professionnelles en classe. Un programme de formation spécifique est proposé aux enseignants participant au dispositif. L'opération est accueillie par 29 cinémas de la région Centre.

Je tiens à remercier ici l'ensemble des acteurs qui contribuent à cette réussite, les participants, les chefs d'établissements et enseignants, les professionnels et, notamment, les exploitants de salles de cinéma, nos partenaires de l'Académie Orléans-Tours et du Conseil régional du Centre.

Je félicite l'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL) pour son travail de conception et de coordination de l'opération qui, avec son exigence et sa combativité, a su porter au niveau national le sérieux et la qualité dont bénéficient les documents pédagogiques édités pour *Lycéens au cinéma en région Centre*.

Jean-Claude Pompougnac
Directeur régional des affaires culturelles

MODE D'EMPLOI

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier correspond au texte principal consacré à chacun des films et rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives (le synopsis du film, la présentation du réalisateur, un entretien) et d'autres plus strictement analytiques : l'analyse du film, l'analyse de séquence, une étude abordant d'autres œuvres (« Autour du film »). Le second niveau, signalé par les zones grisées et rédigé par un enseignant, propose des ateliers pédagogiques directement déduits du texte principal. En outre, dans le dossier sur *Outer Space*, des encarts supplémentaires introduisent les définitions de termes techniques utilisés dans les différentes rubriques (où elles sont signalées par des astérisques).

Par ailleurs, une lecture transversale des cinq courts métrages du programme s'ajoute à ces deux niveaux : elle explore plus librement une question non directement exploitée dans les autres textes (« Echos plastiques dans la création filmique »). Enfin, la rubrique « Exercices » développe une initiation à l'analyse et à l'écriture de plusieurs formes de scénarios.

Les références données en dernière page du livret ne reprennent pas les ouvrages cités dans les dossiers consacrés aux films, elles suggèrent d'autres lectures et indiquent d'éventuels "outils" pédagogiques disponibles sur différents supports (manuels de cinéma, sites internet). On trouvera également sur le site internet de l'APCVL (www.apcvl.com) d'autres compléments (notamment le scénario de *Ni vue, ni connue*, le story-board de *Ligne de vie* et la nouvelle de Raymond Delvax dont le film est l'adaptation), ainsi qu'une version en ligne du livret pédagogique.

☞ Ce pictogramme indique un lien direct avec la fiche élève.

👁 Ce pictogramme indique la présence de compléments sur le site www.apcvl.com

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Edition : APCVL, *Pôle régional d'éducation et de formation à l'image* - Directeur de la publication : Serge Caillet - Rédacteur en chef : Francisco Ferreira - Rédacteurs : Diane Arnaud, Sylvie Delpech, Térésa Faucon, Francisco Ferreira, Thierry Méranger, Laurence Moinereau, Philippe Ortoli, Dick Tomasovic - Coordination : Luigi Magri - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas.
L'APCVL remercie : Raymond Delvax, Pip Chodorov, Dorothée Sebbagh, Valérie Mréjen, Serge Avédikian, Peter Tscherkassky, Cecile Starr, Jeff Guess, Les Films de l'Arlequin, Balthazar Productions, SixPack Films, Carlotta Films, The Monty Python Partnership, Re-Voir, l'Agence du court métrage, Les Grands Films Classiques, Connaissance du cinéma, Warner Bros, Cinémagie.
Publication octobre 2003. © Atelier de Production Centre Val de Loire, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com.
Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

Ligne de vie

de Serge Avédikian



FICHE TECHNIQUE

Production Les Films de l'Arlequin
Scénario Serge Avédikian, Raymond Delvax (d'après sa nouvelle et ses peintures)
Story-board Serge Elissalde
Image Fred Tribolet
Images vidéo François Paillieux
Son Christophe Bourreau
Musique Michel Korsky
Voix Bernard Ballet
Montage Simon Pradinas
Animation Alain Amielet

France, 2003, 12 minutes, 35 mm, 1/1,66
Noir et blanc/couleur - Visa n° 101 550

par **Dick Tomasovic**

Un homme âgé regarde, tracé sur un mur, un dessin qui fait remonter en lui des souvenirs douloureux de l'époque où il était prisonnier d'un camp de concentration. Il se souvient des lourds cailloux qu'il lui fallait porter sans relâche, de la barbarie des gardiens, et d'un homme mort de cette tâche absurde et cruelle. Il se souvient surtout d'un autre prisonnier, un homme barbu, qui ne cessait de dessiner en cachette, seule preuve de vie et d'humanité dans ce camp de la mort. Un soir, un des gardiens surprit le dessinateur et, contre toute attente, se mit à dessiner avec lui. Cependant, ils furent bientôt tous deux découverts. Le soldat fut pendu et l'on coupa les mains de l'homme barbu. Ce dernier continua pourtant à dessiner. Les gardiens l'abattirent alors froidement, tandis qu'il traçait les traits d'une femme sur un mur — celui-là même que le vieil homme regarde actuellement. La fresque, seul reste du camp de concentration, est devenue un mémorial.

Filmographie

Né en Arménie soviétique en 1955, Serge Avédikian arrive en France lorsqu'il est adolescent. Il se passionne pour la littérature et le théâtre, fait le conservatoire d'art dramatique de Paris et connaît une belle carrière d'acteur, entre théâtre (de Marivaux à Tenessee Williams, en passant par Genet), télévision (en France, en Suisse et en Allemagne) et cinéma (*Le Pull-over rouge* de Michel Drach en 1979, *Le Cahier volé* de Christine Lipinska en 1992, ou encore, plus récemment, *Aram* de Robert Kechichian en 2002, pour ne citer que quelques films).

Traversé par le désir de parler du peuple arménien et de le confronter à son histoire, Avédikian, au début des années quatre-vingt, passe à la réalisation par le documentaire (*Sans retour possible* en 1983, *Que sont mes camarades devenus ?* en 1984), puis s'essaye à la fiction (notamment *Mission accomplie* en 1992, *M'sieurs dames* en 1997 et *Entre deux rames* en 2000), osant parfois des formes plus marginales (*J'ai bien connu le soleil*, un poème cinématographique en 1989, ou *Lux Aeterna*, en 1999, un montage d'archives Super-8 du tremblement de terre de décembre 1991 en Arménie).

Il rencontre alors le nouvelliste et peintre belge Raymond Delvax, avec qui il entreprend la réalisation de *Ligne de vie*.

Entretien avec Serge Avédikian

Ligne de vie peut-il être vu comme une rupture, formelle au moins, avec vos précédents films ?

La rupture formelle n'est que dans le choix des matériaux. Il se trouve que cette histoire ne pouvait être transmise que dans la forme du pictural. Elle émanait d'un peintre (Raymond Delvax) et devait, d'une certaine façon, s'introduire dans la magie de la peinture. La conception du film, outre les contraintes techniques et ses spécificités, est pour moi restée dans la droite ligne de ma manière de procéder, c'est-à-dire un travail par couches successives, inscrit dans un artisanat élaboré.

Pourquoi ne pas avoir gardé l'ancrage historique (l'Allemagne) de la nouvelle de Raymond Delvax ?

J'éprouve souvent le besoin d'universaliser les histoires vécues par les uns et les autres. Il me semble que l'art cinématographique dicte ce mouvement. La sensibilité et la réceptivité sont plus libres lorsqu'elles sont débarrassées des références. Et puis, il s'agissait aussi de transmettre que cela est arrivé, mais que cela arrive et arrivera encore — et n'importe où dans le monde. Les hommes sont ainsi entre eux parfois.

Le film fait la démonstration de l'absurdité d'un système totalitaire…

L'absurdité du comportement des gens et des systèmes en particulier est une notion fondatrice dans l'approche que j'ai du cinéma en général. Presque tous mes films s'y réfèrent. Étant donné que j'ai vécu les quinze premières années de ma vie en ex-URSS, il me semble que je suis très marqué par le fonctionnement irrationnel des systèmes, mais aussi par l'humour de l'absurde que pratiquaient les gens pour se sortir de ce cauchemar.

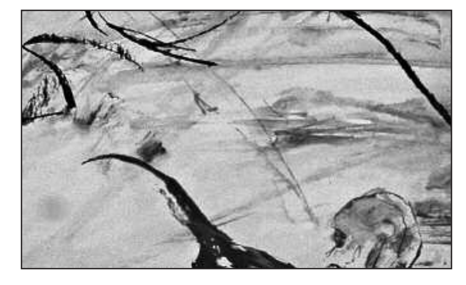
Le film insiste sur le devoir de mémoire et pose la question de la reconstitution. Pourquoi avoir choisi la forme du cinéma d'animation (où l'image est toujours fantasmagorique) plutôt que la forme du cinéma photographique (avec une "image-preuve") ?

L'"image-preuve" ne prouve rien, tant que les hommes ne peuvent évoquer librement ce qui s'est passé ou comment cela s'est passé, et tant qu'il n'y a pas de gens capables d'entendre les témoins. L'inconcevable capté par l'image (photographique) dépasse l'entendement. Il faut reconstituer l'image en la transcendant ou en la stylisant pour qu'elle devienne imaginable et pour que les gens puissent se l'approprier. C'est le territoire de l'art et c'est en cela que l'art est puissant. La fantasmagorie constitue le cinéma que les gens ont dans leur tête et c'est ce cinéma-là qui m'intéresse.











Vous avez déclaré avoir toujours refusé une forme de « *dramaturgie correcte* ». Qu'entendez-vous par là ?

La dramaturgie classique, de la tragédie à la comédie en passant par le drame, nous a appris à comprendre ce que nous savions déjà et ce que la société essaie de nous inculquer comme modèle de fonctionnement. On échappe rarement au manichéisme dans cette structure mentale et la morale judéo-chrétienne est omniprésente. J'ai toujours senti que le fonctionnement des êtres humains qui m'entouraient — ainsi que ce qui se passait en moi — était plus complexe et plus indicible. Sans approfondir par ailleurs la complexité des relations entre les êtres, il me semble que les zones d'ombre et les questions sans réponses sont légion. C'est aussi pour cela que j'ai opté pour la poésie, l'allégorie et la métaphore, en tentant d'échapper à la psychologie primaire et tout en essayant de maintenir le fil de l'histoire.

Vous défendez l'idée d'un « *cinéma poétique* »…

Le poème cinématographique ou le cinéma poétique est une approche lyrique de l'art cinématographique. La plupart du temps, cette approche évite les dialogues et privilégie la composition musicale du son. La parole elle-même est traitée comme un son ou une note et, fusionnée avec les autres sons, elle fait partie du territoire sonore. Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne génère pas du sens, bien au contraire. L'autre territoire, celui de l'image, se construit constamment en rapport étroit avec celui du son. Ils avancent en parallèle et parfois se substituent l'un à l'autre, mais restent souvent dans une fusion étroite. Le cinéma poétique se constitue aussi avec l'intuition et n'obéit pas à des règles strictes. C'est cela même qui le caractérise. Mes influences sont multiples, mais je citerai quelques noms : Pasolini, Fellini, Tarkovski, Paradjanov, Péléchian.

Le cinéma d'animation s'inscrit-il dans cette forme poétique du cinéma ?

Plus qu'on le croit, car c'est le terreau même du décalage immédiat et de la proposition d'un univers mental complètement transfiguré.

La technique employée dans *Ligne de vie* est très étonnante. Elle mêle vidéo et peinture ?

C'est un travail de surimpression et de superposition fusionnelle. C'est-à-dire que les dessins du peintre, en noir et blanc, exécutés à l'encre de chine pour la plupart, étaient scannés puis prenaient place dans le logiciel *After Effect*. A partir de ce moment-là, il y avait deux postes différents : l'un pour animer les dessins et l'autre pour la création de l'univers esthétique souhaité. A ce stade intervenaient aussi des images vidéo tournées à cet effet (des éléments réalistes : roue, corde, chronomètre, fumée, terre et pluie, etc.) qui venaient se fondre dans la peinture pour créer des profondeurs de champ et des matériaux vivants. Je ne peux en dire plus ; le reste est un travail couche par couche qui se rapproche finalement du travail du peintre, mais en utilisant les nouvelles technologies.

Arrêts sur Histoire(s)

Conçu à partir d'un schéma narratif classique — un élément anodin (quelques traits dessinés sur un mur) incite un homme à revenir sur son passé douloureux et se retrouve finalement chargé émotionnellement, narrativement et symboliquement —, *Ligne de vie* est un film complexe et ambitieux.

Il s'agit d'abord d'un double travail d'adaptation, celui des œuvres de Raymond Delvax : d'une part, le film est tiré de sa nouvelle intitulée « *Quelque part dans le Nord de l'Allemagne, en 1943* » et, d'autre part, il repose visuellement sur ses propres peintures. De la nouvelle, Avédikian n'a gardé que l'histoire, sous une forme beaucoup plus elliptique qui bouleverse sa dramaturgie pour l'éloigner du littéraire et de l'interprétation, et l'emmener vers le cinéma et la perception. Il la prive par ailleurs de ses référents contextuels, visant ainsi une sorte d'universalité dans les situations qu'il décrit, sachant que celles-ci renvoient de toute façon et avant tout aux camps de concentration nazis. Ce premier travail, tout en restant soucieux du rapport à la mémoire et à la transmission, empêche le film de n'appartenir qu'au passé et l'inscrit dans le présent. De la peinture, le réalisateur garde bien sûr son caractère expressionniste et sa texture épaisse, décidant de s'en servir non comme d'un cachet esthétique général pour un dessin animé, mais bien comme la matière même de son film. La peinture est ainsi animée de l'intérieur, préservant la brutalité de sa matérialité, sa force graphique, ses effets de tactilités[1]. En quelque sorte, le sujet du film, c'est aussi cette peinture. Son titre renvoie d'ailleurs tout autant à la clef de l'histoire qu'à la forme même du film, qui est une peinture animée. Le film est donc le résultat d'une collaboration étroite entre Avédikian et Delvax, chacun trouvant son double incarné dans les personnages principaux du film : le réalisateur dans la figure de l'homme aux lunettes, celui qui voit et qui raconte — le témoin-narrateur —, et le peintre dans la figure de l'homme barbu, celui qui dessine et dont la pratique artistique est le seul gage d'humanité dans le camp.

Ensuite, le film est tout entier structuré par une dichotomie porteuse de sens. *Ligne de vie* oscille en effet entre différentes formes de dualité, des pôles multiples qui lui donnent un équilibre particulier. Notons-en quelques-uns : le réel (l'idée de la reconstitution, de rendre visible l'univers concentrationnaire tel que les historiens et les rescapés l'ont décrit) et l'imaginaire (le traitement fantasmagorique, la récupération ou la restitution du fait historique par l'art pictural), l'objectif et le subjectif (le mémorial, le souvenir personnel), le présent et le passé (à travers le flash-back), le sordide et le lyrisme, la détresse et l'espoir.













Le traitement visuel prend également en charge nombre d'oppositions : le dessin (son expressionnisme affirmé, presque tachiste) et l'image vidéo numérique (captures d'objets réels — comme la roue, le chronomètre ou les tissus dans le vent —, incrustées ou plutôt incorporées dans la peinture), le mouvement et la fixité (faisant apparaître parfois les personnages comme des humains, parfois comme des marionnettes, des corps privés de volonté propre), les ombres et les lumières, les bruns et les gris, les lignes droites (renvoyant souvent à l'idée de fuite, d'échappée) et les courbes (symbole carcéral : le chronomètre, par exemple, insiste sur l'idée d'un monde absurde, fermé sur lui-même, privé de vraie temporalité). Une image incarne parfaitement cette dualité permanente : ce sont les lignes brisées en gros plan qui se donnent à voir autant comme des fils barbelés, incarnant la souffrance et la mort, que comme les traits d'un dessin sensuel, des lignes de vie.

Si le film est construit sur tant de déchirures, c'est parce qu'il parle de l'indicible, d'une béance, de l'horreur impossible à formuler tant elle échappe à la raison. « *On dormait éveillé pour ne pas rêver, surtout ne pas rêver* » dit le personnage, alors qu'il paraît impossible de distinguer le cauchemar de la réalité. Il convient sans doute de rappeler que Serge Avédikian est venu au cinéma par la quête de témoignages des survivants d'un génocide, celui des Arméniens, en 1915, perpétré par les Turcs, et pour lequel les documents et les photographies manquent singulièrement. Il y a là un véritable trou dans l'Histoire que le réalisateur a tenté, à sa mesure, de combler, en retravaillant le réel. Chez lui, la dramaturgie se trouve toujours malmenée, parfois écartelée entre divers éléments. L'écriture par fragments et la reconstruction d'un puzzle (qu'on retrouve ici via l'effort de mémoire de l'homme à lunettes et l'enchaînement elliptique des séquences) s'imposent comme modèles. *Ligne de vie* tente, à sa manière, de coller des morceaux d'Histoire, de faire se joindre le passé et le présent, d'inscrire l'abstrait dans le concret (de la vraie terre a été filmée pour ancrer les images dans la matière), de *recréer* le réel dans le rêve cinématographique, mais aussi de *dire* une partie du réel par l'imaginaire, car l'art est aussi un substitut aux images absentes. C'est tout le sens de la présence de l'homme barbu : « *il dessinait notre vie et lui donnait un visage* ».

1. Cette sensation d'épaisseur de l'image se retrouve chez d'autres cinéastes d'animation, comme Alexandre Petrov, Ferenç Cako ou Caroline Leaf, qui peignent directement sur des plaques de verre rétro-éclairées ou utilisent du sable.

Faire le mur (en sens inverse)

La séquence d'ouverture de *Ligne de vie* est un puissant embrayeur narratif, mais elle révèle aussi l'un des enjeux du film, puisque la question de l'individu face au fascisme y est d'emblée posée.

Le film s'ouvre sur un zoom très lent vers un mur gris sur lequel des traits épars vont peu à peu se laisser deviner comme le dessin d'une femme nue (**plan 1**). Le zoom et le temps nécessaire à notre cerveau pour relier ces lignes contribuent à imposer l'idée d'une mise au point un peu difficile. Ce temps de reconstitution, ce moment suspendu, identifie rapidement le spectateur au personnage principal : il s'agit d'un moment partagé avec l'homme à lunettes, qui essaie de reconstituer un passé elliptique. Suit d'ailleurs un contrechamp qui confirme la coïncidence des regards. Le vieil homme à lunettes regarde bien le mur comme le spectateur vient de le faire (**plan 2**). Sa silhouette se décolle du décor à l'arrière-plan (trois immeubles), comme s'il n'appartenait déjà plus à ce lieu. Le jeu sur les dimensions de l'image fait se détacher l'homme de ce présent, le laisse être aspiré par le passé. « *J'ai toujours porté des lunettes* » dit-il, insistant sur l'importance du regard dans cette histoire, ainsi que sur la position particulière de témoin-narrateur qu'il occupe.

Le plan suivant est un nouveau contrechamp sur le mur, mais cette fois l'homme à lunettes fait partie de l'image et le spectateur se retrouve derrière lui, superposant son regard au sien (**plan 3**). Le cadre s'étant resserré, la tête de l'homme apparaît dans le ventre de la femme dessinée, prise entre sa poitrine et son sexe. Métaphoriquement, ces lignes rejouant symboliquement l'enfantement sont déjà des lignes de vie… « *Même au camp, j'avais réussi à les garder* » précise le personnage à propos de ses lunettes. Cette phrase est véritablement l'embrayeur du flash-back. Nommer les souvenirs, prononcer le mot “camp” fait directement surgir le passé à l'écran. Après l'importance du regard, c'est la force de la parole, en tant qu'elle peut restituer l'Histoire, qui est mise en évidence. Les images claires sont gagnées par l'obscurité. Fondu enchaîné. Générique (**plan 4A**).

Un lent recul de la caméra laisse alors apparaître un paysage boueux (le mouvement d'appareil a permis de glisser dans le passé). L'espace semble à présent inintelligible, contrairement au lieu du présent. Des brumes, des taches parfois, font obstacle à la vision. Suit un long travelling qui expose le camp de concentration, des fils barbelés s'imposant au premier plan, comme pour barrer le regard. La caméra ne peut que suivre ces lignes brisées auxquelles un tissu est accroché, flottant dans le vent avec beaucoup de fluidité (il s'agit d'une image vidéo), comme une vaine ligne de fuite qui ne serait là que pour renforcer la force carcérale des autres éléments du décor (**plan 4B**). Nouveau fondu enchaîné qui contribue encore un peu plus à perdre tout repère spatio-temporel. L'endroit, confus, se vit comme un cauchemar. Il ne se laisse pas appréhender, il est une sorte de “no man's land”, un trou, un lieu oublié. Le camp, c'est nulle part.

Le mouvement d'appareil garde une vitesse constante, comme s'il était infini. En cela, il se laisse désormais lire comme un panoramique, comme un geste d'appareil circulaire. Il s'agit moins d'un plan descriptif que d'un plan de surveillance, pris du point de vue panoptique d'un mirador. D'ailleurs, arrivent dans le champ, à la même vitesse que le mouvement d'appareil, une douzaine de figurines, comme si elles étaient contraintes d'obéir parfaitement au rythme du plan (**plan 5**). Il s'agit de silhouettes floues, décharnées, fragiles, privées de visages, qui s'apparentent davantage à des marionnettes qu'à des humains. Elles ne marchent pas, elles sont mues par un mouvement uniforme de translation. Ces corps sont réduits à des fonctions purement motrices, comme l'évoque le plan suivant, cadrant les pieds des prisonniers dans une démarche mécanique (**plan 6**). Un plan de demi-ensemble, en plongée, montre alors un soldat dominer la situation (**plan 7**). Il a droit à davantage de détails dans sa figuration. Le plan suivant est un plan serré des prisonniers, toujours privés de traits humains distinctifs, réduits à des ombres chinoises (**plan 8**). Les soldats laissent ensuite affleurer des traits de visage : des yeux, un sourire terrifiant (**plan 9**). Contrairement aux prisonniers, ils ont encore une existence individuelle — les autres ne sont qu'une masse obscure.

Un peu de nourriture est alors donnée aux détenus (**plan 10**). A cette occasion, ils semblent exister un peu plus. Des gros plans sur les gamelles précisent les traits (**plans 11** et **13**). Deux prisonniers reçoivent leur ration (**plan 12**), puis ils s'extirpent de la file et se dirigent vers la caméra (**plan 14**). L'un d'eux est encore un peu dans l'ombre, mais l'autre est entré dans la lumière : il a retrouvé des caractères distinctifs, il existe à nouveau en tant qu'individu. C'est l'homme à lunettes. Dans la confusion de ses souvenirs, dans les brumes de l'horreur, il a su se retrouver. Il peut dès lors reprendre son rôle de narrateur. Dans la séquence suivante, il retrouvera également sa voix pour décrire les événements. Cependant, sa silhouette demeurera fragile tout au long du film, en proie à l'obscurité. Il faudra attendre le retour au présent pour recouvrer la pleine clarté et intelligibilité des traits.

ATELIER

Art et camps

Ligne de vie pose à plusieurs niveaux la question controversée des rapports de l'art et de la Shoah. L'histoire racontée dit l'impossibilité de l'activité artistique à l'intérieur du camp. La punition des dessinateurs témoigne clairement de la valeur subversive d'un acte créateur d'autant plus antinomique de l'entreprise de déshumanisation nazie qu'il favorise la fraternisation. Les mains coupées, dans l'esprit même des bourreaux, ont ainsi valeur de symbole. L'acte créateur d'Avédikian et de Delvax est en opposition totale avec la barbarie, puisqu'il choisit précisément d'utiliser le dessin pour la dénoncer. On pourra s'attacher, dans cette perspective, à proposer aux élèves des recherches sur des artistes tels que Zoran Music, Felix Nussbaum ou Wladyslaw Streminski, qui ont directement rendu compte de l'univers concentrationnaire qu'ils ont connu. On remarquera, en outre, que leur statut d'acteurs et de témoins de la tragédie permet à leur œuvre d'échapper à un débat qui concerne, entre autres, le film d'Avédikian. En développant la thèse selon laquelle « *écrire un poème après Auschwitz est barbare* » (*Prismes*, 1951), le philosophe Theodor W. Adorno a dénoncé le processus obscène de banalisation du génocide et d'effacement de la mémoire que serait le désir de faire de l'Art *à partir* des camps (ou simplement *après* la Shoah). Puisque « *toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordure* » (*Dialectique négative*, 1966), « *l'art ne pourrait échapper à cette culpabilité qu'en se supprimant* » (*Théorie esthétique*, 1970). Pourtant, « *il prêterait alors son concours à la domination sans langage et céderait ainsi la place à la barbarie* » (*ibidem*). Le paradoxe tient à « *cette expression que les œuvres d'art réalisent à la place des malheurs qui restent muets* » (*Théorie esthétique*, 1970). Il faut donc continuer à représenter l'extermination, quitte à transgresser des tabous. On citera à cet égard deux artistes très différents. Le premier, Art Spiegelman, avec la bande dessinée *Maus* (1987), raconte le génocide à travers les souvenirs de son père, survivant d'Auschwitz ; il fait des Juifs des souris et des Nazis des chats. Le second, Zbigniew Libera, propose un exemple plus controversé. Son *Lego Concentration Camp Set* (1996) est constitué de briques permettant de construire la maquette d'un camp. Délibérément provocatrice, l'œuvre est une violente remise en cause de la banalisation et des mécanismes de fonctionnement de nos sociétés.



1
2
3
4A
4B
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

ATELIERS

Une barbarie sans nom ?

Le camp du film n'est jamais explicitement présenté comme un camp nazi. On peut, à travers un nouveau visionnage, voir comment le réalisateur joue sur cette indétermination. La voix off refuse ainsi de nous livrer des informations précises sur l'espace et le temps. Par ailleurs, aucune identité n'est donnée. « *L'homme sans cheveux* » ou « *l'homme barbu* » n'ont pas de nationalité. Le dessin ne fournit pas davantage d'indices, refusant de s'attacher à des détails (drapeaux, uniformes) qui autoriseraient une identification. Le propos du réalisateur, qui convient que « *le spectateur ne pourra pas s'empêcher de penser au nazisme* », est de souligner que « *l'horreur perdurera tant que l'humanité continuera à exister dans un schéma bourreaux-victimes* ». S'inscrit alors en filigrane le souvenir du génocide arménien (auquel Avédikian a consacré d'autres films). Un parallèle pourra ainsi être établi entre *Ligne de vie* et *Ararat* d'Atom Egoyan (2002). Le réalisateur arméno-canadien évoque deux façons de représenter le génocide. Aux images prétendument réalistes qui, par une reconstitution historique, cherchent en vain à « *montrer ce qui s'est passé* » s'oppose l'acte du peintre Arshile Gorky : avant son suicide, l'artiste a fait un tableau d'une photo le représentant en compagnie de sa mère. Le cinéaste répète le geste du peintre en conservant la mémoire de ce que le génocide a anéanti.

☞ Cycles

« *Il faut recréer le réel, il faut le pétrir* », déclare Serge Avédikian. La présence de prises de vues réelles dans des plans dessinés participe bien d'une fusion : images vidéo et peinture se confondent dans *Ligne de vie*. On peut s'appliquer à repérer les plus visibles des différents éléments empruntés à la vidéo. Chronomètre, roue, corde possèdent ainsi des caractéristiques communes : instruments de torture évoquant la circularité et la contrainte, ils renvoient, à travers la vie absurde que leur mouvement suggère, aux cycles des châtiments des Enfers de l'Antiquité. Si le faisceau de la lampe de poche des geôliers délimite lui aussi un périmètre circulaire, on remarquera que le film entier, dont les premier et dernier plans sont identiques, mime cette figure de l'encerclement. Il ne s'agit pas pour autant d'un retour au point de départ, puisque les lignes brisées, difficilement interprétables initialement, découvrent in fine un corps féminin désormais reconnaissable.

Agents de transmission

Si le dessin animé, dans sa frange la plus normative et commerciale, se consacre généralement au divertissement, *Ligne de vie* n'est pas le premier film d'animation à aborder un thème aussi grave que celui de la barbarie concentrationnaire et, plus vastement, de la guerre. Qu'il s'agisse de longs métrages destinés au "grand public" (le *Journal d'Anne Frank* de Julian Wolff en 2000 ou *Le Tombeau des lucioles* de Isao Takahata en 1988), de dessins animés pédagogiques destinés à la diffusion télévisuelle (la série *Il était une fois l'homme*), de cartoons de propagande réalisés par les grands studios, notamment américains, durant la seconde guerre mondiale (citons, entre mille autres, l'étonnant cartoon *Education for Death* produit par Disney en 1943), ou encore de courts métrages d'auteurs d'une grande force métaphorique (par exemple *Voisins* de Norman McLaren en 1952), la guerre n'est pas un sujet tabou dans le cinéma d'animation, et les manières de l'évoquer sont nombreuses.

Cela dit, *Ligne de vie* est un film réellement différent de tous ceux que l'on vient d'évoquer. Il ne se destine pas spécifiquement aux enfants, n'est en rien un film de propagande, et affronte son sujet sans détour métaphorique et sans refuge humoristique. Serge Avédikian n'a jamais considéré son film comme un film d'animation, mais simplement comme un film qui utilise d'autres matériaux que l'image photographique — et la bande-son n'est en rien celle d'un dessin animé et ne recourt pas au "mickeymousing", c'est-à-dire au bruitage stylisé musicalement et caricatural, comme c'est le cas traditionnellement dans le cartoon. Au contraire, toute la sonorisation du film est terriblement réaliste. Le court métrage n'est d'ailleurs pas confiné aux festivals d'animation et touche un public bien plus large que celui des "aficionados" de ce genre très particulier.

En vérité, s'il fallait trouver une paternité possible à ce film dans le registre du cinéma d'animation, on penserait à ce très beau et remarquable film militant intitulé *L'Idée* et réalisé par le Hongrois Berthold Bartosch, à Paris, entre 1930 et 1932, d'après les gravures sur bois du belge Frans Masereel[1]. Comme dans le cas de *Ligne de vie*, il s'agit d'une adaptation cinématographique d'un travail graphique préexistant, et le film se propose en conséquence moins comme un dessin animé proprement dit, que comme un découpage animé, « *corsé par le dessin* » comme l'écrivait Lo Duca[2]. La spécificité de *L'Idée* tient en partie à sa technique, qui utilise un nombre impressionnant de surimpressions et d'objets divers, tels des morceaux de vitres teintés, du papier-tissu et du savon.

Considérée comme un film de propagande socialiste, l'œuvre connut des problèmes de censure en France, en Grande-Bretagne et en Allemagne[3]. Dans la première partie du film, sous les traits d'une femme nue issue d'une nébuleuse, l'Idée apparaît à un jeune homme pensif et solitaire. L'homme envoie l'Idée à la rencontre du monde. Un cortège fantomatique de martyrs la suit. L'Idée scandalise le monde. Les hommes tentent de la rhabiller, mais elle refuse ce compromis. Un homme en tombe amoureux, et il se retrouve menacé, traqué et jugé. Parce qu'il veut la défendre, il est condamné à mort et fusillé. Une foule silencieuse porte dignement le corps du martyr. La seconde partie du film montre l'Idée rencontrer un autre homme. Elle parvient à s'imposer et se retrouve imprimée et diffusée en centaines d'exemplaires. Mais un affrontement terrible se prépare. Un chef de guerre lance son armée contre l'Idée et ses partisans. L'armée les massacre et l'Idée émerge à peine du sang et des cadavres des hommes morts pour elle. De pauvres silhouettes soulèvent les corps et les emmènent au loin. Dans la dernière partie du film, l'Idée réapparaît éclatante sur le visage du jeune homme du début, le fait disparaître dans sa lueur et illumine la totalité de l'image. Une nébuleuse, pareille à celle qui ouvrait le film, envahit l'écran.







L'Idée de Berthold Bartosch.





On trouve un certain nombre de points communs avec *Ligne de vie* : l'importance du discours et du symbole significatif (les deux films ont un message et transmettent une "idée"), la considération de l'Histoire (les événements peuvent se répéter), la très grande force des images (la violence n'est jamais désamorcée par l'esthétisme de la figuration), l'attachement à l'onirisme et au langage poétique, un travail très original de l'image, animée comme de l'intérieur (les techniques de surimpression dans *L'Idée*, l'incrustation vidéo dans *Ligne de vie*), l'attention aux textures du dessin et de la peinture. Plusieurs motifs sont par ailleurs récurrents : les silhouettes désincarnées, les brumes et les ombres, les taches et les poussières qui font obstacle à la vision, les mouvements d'appareil et les translations qui imposent un rythme particulier, ainsi que la construction narrative circulaire, comme si passé et présent étaient inéluctablement liés. Enfin, il y a dans ces deux films au traitement lugubre similaire un attachement à l'espoir qui s'incarne magnifiquement dans l'inspiration artistique.

1. Pour le contexte historique du film, les repères biographiques de Masereel et de Bartosch, et les diverses lectures du film, voir l'article de William Moritz, "Bartosch's The Idea", in Jayne Pilling, *A Reader in Animation*, Londres, John Libbey & Company, 1997, pp. 93-103. Une traduction de ce texte accompagnera une cassette vidéo de *L'Idée* éditée en novembre 2003 par Re-Voir.
2. Giuseppe Maria Lo Duca, *Le Dessin animé : histoire, technique, esthétique*, Paris, Prisma, 1948 ; rééd. Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1982, p. 37.
3. Voir sur ce sujet Karl F. Cohen, *Forbidden Animation*, Jefferson (USA), McFarland & Company, 1997, p. 92.

Ni vue, ni connue

de *Dorothée Sebbagh*



FICHE TECHNIQUE

Production Balthazar Productions
Scénario Dorothée Sebbagh
Image Céline Bozon
Son Maxime Gavaudan
Montage Emmanuel Gabet
Musique Arnaud Taillefer
Interprétation Valérie Donzelli, Guillaume Saurrel, Marie Gili-Pierre, Djibril Glissant.

France, 2002, 25 minutes, couleur, 35 mm, 1/2,35, Visa n° 104 355

par *Sylvie Delpech*

Lille, la veille de Noël. Alice vole dans les grands magasins avec élégance ; ses mains s'activent, agiles et expertes. Elle fait ses courses singulières pour Noël. Apparemment, rien ne lui fait peur, ni les antivols, ni les vigiles. Justement, Pascal est vigile dans le dernier magasin visité par Alice, mais elle ne le sait pas encore. Son portefeuille oublié, perdu puis retrouvé, suffit à les réunir autour d'un verre. Et, décidément, rien n'a l'air de lui faire peur, ni les révélations de Pascal sur les vigiles en civil dans les rayonnages, ni se sauver du bar sans payer leurs consommations, au prix d'une mise en scène des plus audacieuses. Ils finissent par passer la nuit ensemble dans une chambre d'hôtel.

Le lendemain, quelque chose semble perturber Alice, qui se sauve sans bruit au petit matin. Un lien s'est noué discrètement entre elle et Pascal, une complicité tacite. Désormais, rien ne peut lui faire peur, car quelqu'un veille sur elle.

La réalisatrice

Née à Lille en 1971, Dorothée Sebbagh se lance très tôt dans des études de cinéma. Après un Bac A3, option Cinéma, elle réalise son premier court métrage, *Capricieuse*, en Super-8. Elle poursuit ses études à Paris, s'adonnant à l'analyse filmique, avant d'intégrer la promotion de 1995 de la fémis, section réalisation ; la technique et le désir de réaliser emboîtent le pas de sa formation théorique initiale.

Après un documentaire sur Jean Cocteau (*Portrait de Jean Cocteau*), qui rendait compte de son univers poétique, et un autre sur la Jérusalem arabe occupée par l'état israélien, la fémis lui donne les moyens d'expérimenter le domaine fictionnel. De *La Main gauche* à *Radio gazelle* (son film de fin d'études), en passant par *Le Chat, son maître et sa maîtresse*, Dorothée Sebbagh se frotte à la mise en scène, mesurant rapidement les limites d'une direction d'acteurs amateurs. Dans un cadre privilégié, elle apprend les rouages de la production d'un film et en profite pour rencontrer ses producteurs de Balthazar Productions, avec qui elle signe *Ni vue, ni connue*.

Leur collaboration se poursuit encore aujourd'hui à travers la préparation d'un second court métrage, avec le même acteur, Guillaume Saurrel, et, en parallèle, à travers l'écriture de son premier long métrage, une comédie mélodramatique.

Propos de Dorothée Sebbagh







UNE ENVIE DE CINÉMA

J'ai l'impression que j'ai toujours voulu faire du cinéma. Je crois que c'est la magie qui se dégageait des films qui m'a touchée quand j'étais enfant — je crois même celle des dessins animés de Walt Disney. J'ai demandé à mes parents de m'expliquer comment fonctionnaient le cinéma, la pellicule, le défilement, etc. Je voulais faire du cinéma pour redonner un peu des émotions que j'avais ressenties. Dès lors, ma formation m'a paru logiquement tracée. Baccalauréat A3 Cinéma, puis fac de cinéma à Paris, parce que je pensais que c'était le meilleur endroit pour voir des films, de manière moins scolaire. J'ai choisi une activité cinéphile : le travail personnel de l'analyse filmique, et j'ai travaillé sur Rivette et Franju. Mais, au fond, je voulais faire des films.

J'ai tenté la fémis et, par un “concours de circonstances”, j'ai été reçue : une analyse de séquence qui me parle, un jury bienveillant, une rencontre et une admission… La fémis m'a donné les moyens de faire des films, mais surtout de rencontrer des gens, d'autres étudiants avec qui je travaille maintenant. Par exemple, j'ai réalisé *Ni vue, ni connue* grâce à ma rencontre avec Jérôme Dopffer, qui est producteur et ancien élève de la fémis. L'idée de départ est une histoire vraie que je lui ai racontée à la fémis. Il l'a beaucoup aimée et m'a contactée à la fin de mes études pour qu'on travaille ensemble. Après, il s'est tout de même écoulé trois ans entre le début de l'écriture et la fin du montage, entre autres parce que les financements sont arrivés tard.

DE L'ANECDOTE À L'HISTOIRE

Dans la première version du scénario, Alice n'allait pas boire un verre avec le vigile. L'histoire n'allait pas plus loin. En écrivant, je me suis rendue compte que mon histoire n'était pas très généreuse pour les personnages. Ils étaient uniquement définis par leurs statuts : la voleuse et le vigile ; c'étaient deux petites marionnettes au service d'une anecdote. J'ai décidé de voir ce qui pouvait se passer s'ils allaient prendre ce verre, et c'est alors que l'histoire a commencé à prendre forme et à me plaire. Il commençait à se passer quelque chose entre les personnages.

LE GROS PLAN

Au-delà du fait de montrer le geste habile de la voleuse, qui agit dans un univers saturé d'objets, le gros plan sert à montrer les mains. Elles sont au centre du film. Il y a un gros plan dans la séquence de la chambre d'hôtel qui est le cœur du film pour moi : la main de Pascal allume l'interrupteur de la lumière et celle d'Alice l'éteint immédiatement. Il fait directement référence à un plan d'un film de François Truffaut, *La Peau douce* [1964], avec Françoise Dorléac et Jean Dessailly. Ce plan est important pour moi parce que tout passe par les mains : la relation entre eux, le vol, les caresses. Je voulais introduire l'idée d'une relation par les mains, idée déclinée en amont par les gros plans des mains qui volent. Bizarrement, la construction du film sur les mains s'est faite à partir de son centre (la séquence de la chambre d'hôtel) plutôt qu'à partir d'une volonté initiale.

FILM D'ACTRICE

Mes émotions de cinéma sont toujours passées par les comédiens. Elles se cristallisent sur eux… Lorsque j'ai rencontré Valérie Donzelli, j'ai trouvé qu'elle ressemblait à Françoise Dorléac, et puis je l'ai vue quelques années plus tard dans le film de Sandrine Veysset, *Martha… Martha* [2001]. Je me suis dit que si François Truffaut avait vu le film, il aurait voulu filmer Valérie, parce que c'est une comédienne qui a une grande capacité à être habitée tout entière par son personnage. Dans *Martha… Martha*, elle est habitée par une certaine forme de folie, un peu comme Isabelle Adjani dans *Adèle H.* [1975]. Quand j'ai cherché une interprète pour le rôle d'Alice, j'ai repensé à Valérie. Dans mon film, je crois qu'elle parvient à avoir à la fois un côté très joueur et une dimension mélancolique. Une petite parenthèse : si je cite beaucoup François Truffaut, c'est que pour moi son nom résonne comme une promesse.

Il ne suffit pas d'avoir envie de filmer les gens, il faut bien les filmer. Pour la dernière séquence, j'avais l'idée d'un personnage qui se prenait pour une héroïne de roman policier, un peu comme Fanny Ardant dans *Vivement dimanche* [1983]. Une femme qui met un imperméable de polar, avec une coiffure apprêtée et des talons hauts. Je recherchais le même effet pour Alice, mais je ne savais pas que les talons de ses chaussures allaient résonner si fort dans le magasin. Au final, je n'ai pas essayé de feutrer ce bruit ; au contraire, il agissait comme un métronome, il créait une tension. Toute l'équipe s'est calée dessus, de l'ingénieur du son au machiniste qui réglait son travelling arrière.

Film d'actrice ? Pas seulement. J'avais remarqué Guillaume Saurrel dans *Carrément à l'ouest* [2001] de Jacques Doillon, et depuis j'avais envie de travailler avec lui. Là, *a priori*, il n'avait pas le physique de l'emploi : il n'est pas très grand, ni très baraqué ; mais, puisqu'au cinéma on croit ce qu'on voit, on lui a mis un costume de vigile et un brassard… Voilà. Ça donne une ambiguïté au personnage, à la fois “dragueur de supermarché” et plutôt très malin. Et puis, il avait le petit truc en plus, une personnalité séduisante, doublée d'une réserve fébrile, quelque chose de fiévreux qui le rend vraiment attachant.

Cet obscur objet de désir







ALICE AU PAYS DES MERVEILLES

Alice évolue dans un monde rempli d'objets qui illustre parfaitement cette fameuse "société de consommation" dans laquelle nous vivons. L'environnement social qu'elle laisse deviner par le biais des deux coups de téléphone permet de penser qu'elle y est bien intégrée ; elle a un travail, une famille sans trop de difficultés financières et une vie *a priori* normale.

Alors pourquoi vole-t-elle ? Par manie, par plaisir, par jeu ? Elle semble trouver sa place grâce au vol, en possédant des objets futiles. Elle acquiert une certaine liberté et exprime son statut social par ce pouvoir d'achat dérobé. La spatialisation d'Alice dans le film relève de cette thématique. Perdue dans des cadres larges, à l'intérieur des magasins, elle s'approprie l'espace et l'objet. Les gros plans de ce film en font une caractéristique majeure de son esthétique. La dialectique plan large/gros plan s'applique à révéler le détail. Les mains expertes se laissent observer, le geste est précis, le regard franc, l'impunité totale. La caméra accompagne à l'épaule les délits, introduisant une proximité physique et une dynamique qui contrastent avec l'anonymat et la fixité des grands magasins. Si l'anecdote du vol à l'étalage ne trouve d'autre finalité que dans le rapport au monde et, par extension, à l'autre, le gros plan focalise sur l'infiniment petit, créant une intimité de ton et de situation en contraste avec les lieux publics. Le visage d'Alice, longuement scruté par la caméra, appelle cette intimité pour rentrer dans la confidence ; et le format large, accentué par l'utilisation des longues focales et par un son délibérément brouillé, permet le lien, dans un même plan, entre l'intime de l'infiniment petit et l'anonymat de l'infiniment grand. Alice est alors cernée par des objets aux formes floues et aux contours uniformes ; c'est elle qui focalise sur les détails et laisse la caméra suivre ses moindres faits et gestes.

LE JEU DU CHAT ET DE LA SOURIS

La rencontre entre Alice et Pascal se place dès le départ sur le mode du mensonge. Elle vole, lui, surveille ; elle déjoue sa surveillance, lui, veille. Un complexe jeu de regards se met en place pour définir le rôle de chacun. Et une certaine indétermination plane d'ailleurs sur ce point à partir de la séquence du métro : Pascal était-il déjà au courant des agissements d'Alice avant de l'inviter à prendre un verre ? Leur dialogue, ambigu, peut le laisser croire : lorsque la jeune femme lui demande, par provocation, s'il sait ce qu'il y a dans son sac plastique, il répond que cela fait partie de son métier de le savoir, mais que « *le boulot, c'est fini* » et que, de toute façon, il s'en moque…

Le découpage du film a cela de classique qu'il opère un va-et-vient en champ-contrechamp dès que ces deux personnages sont ensemble. Or, certains plans ponctuent avec malice cette narration très linéaire à travers un jeu de reflets et de miroirs. Par ailleurs, dans les plans larges du grand magasin, le vigile se retrouve souvent en arrière-plan, derrière Alice et les autres clients, guettant insidieusement. Ainsi, lorsque la jeune femme s'apprête à sortir du magasin avec son grand sac et son nouveau butin, Pascal envahit le cadre, la confrontant alors au danger qu'elle encourt et qui pèse sur elle depuis le départ.

Au tout sécuritaire, Alice répond par une attitude qui lui confère une honnêteté d'apparence, salutaire pour ses activités. Dans la première occurrence du grand magasin, vêtue d'un manteau rouge, elle agit sans complexe et sans faire trop d'efforts pour se cacher. Sa technique consiste à voler de manière ostentatoire et exagérée pour, paradoxalement, passer inaperçue. Lorsqu'elle retourne dans le magasin, à la fin du film, la donne a changé. Pascal est entré dans sa vie et sa technique de voleuse ne peut qu'en être altérée. Elle porte alors un trench mystérieux, cliché du film à suspense, des talons hauts bruyants, et son attitude tourmentée attire sur elle tous les regards, y compris et surtout ceux de Pascal. Le jeu initial du vol s'est déplacé vers la quête de l'autre, au détriment de l'objet. La souris s'est faite prendre à son propre jeu.

Le basculement de l'une à l'autre de ces deux situations a lieu après la séquence de l'hôtel ; en atteste le très beau plan rapproché d'Alice, au petit matin, dans les rues de Lille. Le visage fatigué, le regard perdu dans le vague et le ralenti de l'image laissent percevoir une faille dans ce personnage bien rôdé. C'est probablement le moment le plus sincère du film, car dénué d'arrière-pensées. Alice semble souffrir de l'imposture à laquelle elle s'est elle-même condamnée ; elle est en constante représentation : elle vole, elle ment et ne trouve de répit que dans les bras d'un inconnu.

LE CLICHÉ DE LA RENCONTRE DÉTOURNÉ

Un homme invite une jeune femme à boire un verre… Le traitement de cette situation anecdotique ne relève pas ici du seul pittoresque. Un jeu de pouvoir et de manipulation s'instaure entre les deux personnages. Alice déjoue régulièrement les contrôles de sécurité ; et Pascal se doit de surveiller la clientèle, même si l'une des clientes est particulièrement attirante. Chacun brave les interdits jusqu'à "pervertir" l'autre dans ses agissements. Alice pousse Pascal à partir de la brasserie sans payer (mais le fait-il vraiment ?) ; Pascal la mène à se laisser "prendre" lors de la dernière séquence du film — pourtant, il ne l'arrête pas et se contente de récupérer discrètement les disques volés (mais l'ignore-t-elle vraiment ?). Leur relation se noue autour du vol, c'est leur manière de communiquer. Ainsi, le ton de leur rencontre s'illustre dans la comédie, de ruptures en ruptures, usant tour à tour du suspense et du désir mutique, pour finir en romance embryonnaire.

Plans de vol

Le générique de début de film doit composer à la fois avec les mentions écrites extra-diégétiques des différents artisans et avec la nécessité de plonger le spectateur au cœur de l'action. *Ni vue, ni connue* imbrique immédiatement le générique dans l'histoire sans en ralentir ou en suspendre l'entrée en intrigue. Il permet la caractérisation immédiate du personnage principal et la mise en place du récit. Alice est vue de manière fragmentaire à travers les gros plans de ses mains et du bas de son visage. Le spectateur peut alors reconstruire mentalement le personnage en l'identifiant à ses actes. Car ses vols manifestes font d'Alice une cleptomane dès le premier plan, où elle dérobe un petit bracelet. Le personnage identifié, le sujet planté, la séquence-générique revêt une forme originale : un récit clos alternant efficacement les cartons et l'histoire, et fonctionnant de manière autonome, avec une intrigue (nouée autour du vol à l'étalage et du risque de l'arrestation) et une chute (la sonnerie surprenante du téléphone). Les cartons, jouant la carte de la pause narrative, introduisent dans le récit un temps suspendu, accentué par la musique qui alourdit très rapidement le suspense. Le carton-titre se donne, de fait, à lire comme l'apothéose de l'étroite imbrication entre texte et image : Alice, la voleuse, peut sortir du magasin "ni vue, ni connue". De manière subtile, cette séquence annonce les partis pris narratifs et esthétiques du reste du film et en donne les clés de lecture : la dialectique des gros plans-détails et des plans larges monstrateurs.

Cartons 1 et 2. Ces deux premiers cartons présentent la production du film et les différents organismes qui l'ont soutenu. Le fond rouge prépare l'apparition du manteau d'Alice. La musique originale démarre au début du plan, rythmée par des accords de synthétiseur.

Plan 1. Cette première image fixe en gros plan des mains féminines qui survolent des bracelets, qui en essaient un et le dissimulent sans difficulté sous une manche. Cette vision tronquée révèle beaucoup sur le personnage, mais aussi sur le sujet du film. Alice est cleptomane et agit sans être vue, ni reconnue. Elle n'est pas facile à saisir car, si la série de gros plans qui suit s'intéresse aux objets du délit et à sa manière de procéder, elle ne livre qu'une vision fragmentaire du personnage. Et elle se double de l'effet "pris sur le vif" que procure la caméra à l'épaule en légère plongée.

Carton 3. Le troisième carton présente l'actrice Valérie Donzelli, en réponse à l'apparition des mains d'Alice. La musique a repris avec une variation de violons. Elle s'arrête brusquement.

Plans 2 et 3. Ils reprennent le même processus d'observation des gestes : les mains, en gros plan, tentent d'arracher un antivol sur des chaussures et glissent une paire de moufles dans un sac à main. La construction spatiale s'effectue aussi de manière fragmentaire, dans un espace saturé d'objets, où le son *in* introduit une relative indétermination (sons non marqués, discrets, et bips non identifiés, qui ponctuent la séquence).

Carton 4. Il mentionne l'acteur Guillaume Saurrel ; la musique procède comme précédemment et les violons suscitent le suspense à force d'interruptions, comme autant de points de suspension.

Plan 4. Le gros plan de la cabine d'essayage permet de voir une autre partie du corps d'Alice ; quand elle rentre dans la cabine, le bas de son visage s'affiche furtivement en plan rapproché avant la fermeture du rideau.

Plans 5 et 6. Ces deux gros plans enchaînés par juxtaposition *cut* reprennent le jeu des mains développé aux **plans 1**, **2** et **3** ; elles décousent un pull pour enlever l'antivol et le glisser dans le sac.

Carton 5. Le cinquième carton indiquant la réalisatrice suit le même rituel.

Plan 7. Ce plan constitue la fin de cette séquence inaugurale. Seul plan plus large à la sortie du magasin, il accorde alors la visibilité de l'ensemble de l'action. On y découvre Alice et on identifie la source du danger que représentent le vigile et les portiques de sécurité. Ce plan laisse le son et le suspense agir sur le spectateur. Dès qu'Alice passe le portique de sécurité devant le vigile, une sonnerie stridente retentit… celle de son téléphone. La surprise fonctionne grâce à la ressemblance des sonneries et confère à cette fin de séquence le privilège d'inclure une chute qui, loin de conclure l'histoire, projette le spectateur dans les combines d'Alice. La caméra à l'épaule prend donc le temps de l'accompagner, en travelling arrière. On l'écoute parler au téléphone et "se construire" un environnement social : sa famille, son travail…

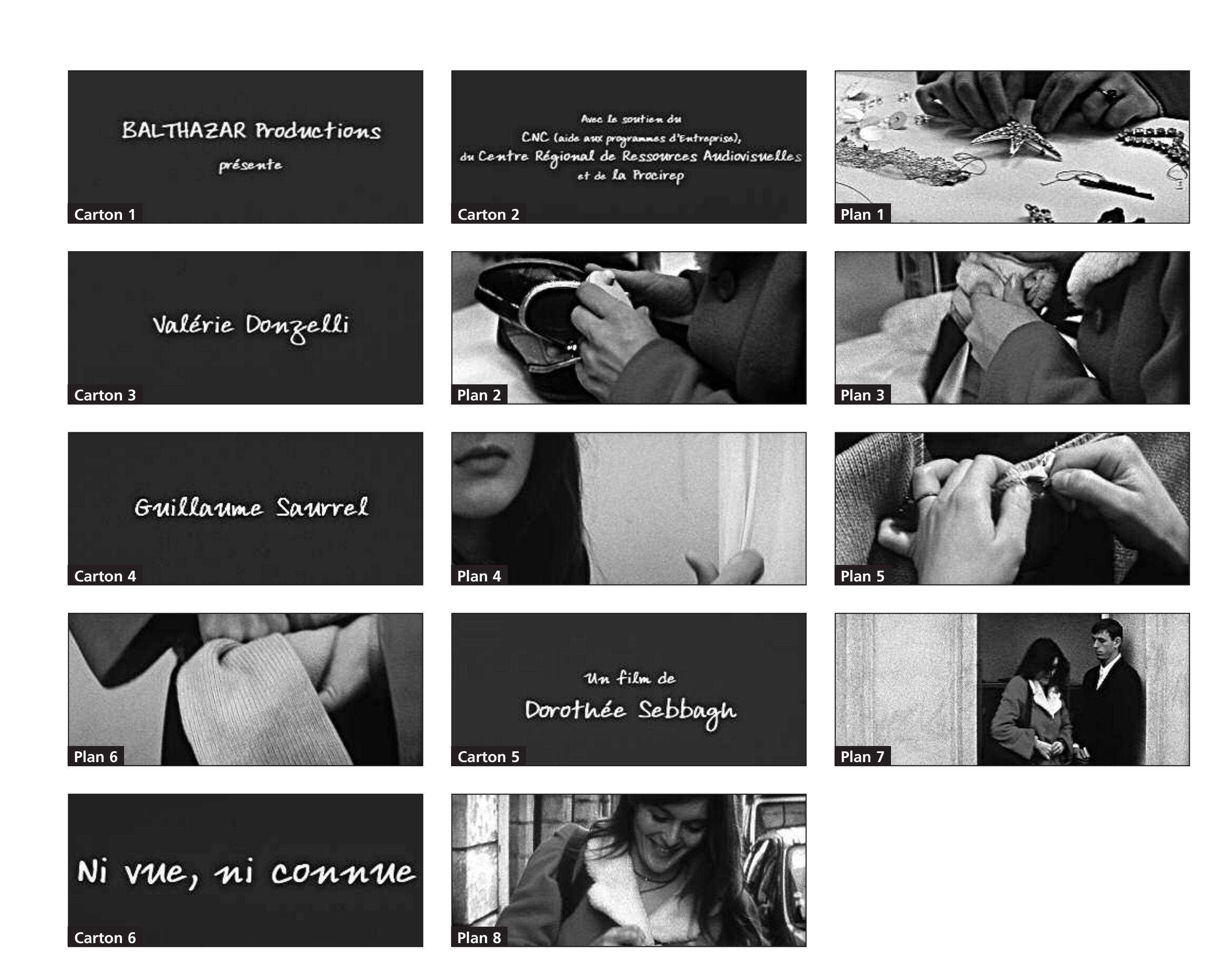
Carton 6. Le dernier carton peut apparaître et révéler le titre du film : *Ni vue, ni connue*, comme un pied de nez à la situation, un commentaire facétieux qui conclut la séquence.

Plan 8. Reprise de la fin du **plan 7**, qui s'achève sur la satisfaction de la voleuse, filmée en plan rapproché poitrine, alors qu'elle essaye les moufles qu'elle a dérobées. Le film a déjà commencé… 👁

ATELIER

☞ Vol et baisers

Ni vue, ni connue lie deux thématiques : vol et attirance amoureuse. Loin d'éloigner les partenaires, la découverte de la duplicité de l'autre crée ou renforce les liens du couple : éclate alors une complicité qui repose sur un jeu. L'analyse de la dernière séquence du film montre qu'Alice et Pascal jouent ensemble (à tous les sens du terme) et que leur petit théâtre d'escamotage prolonge l'union charnelle. On peut ainsi mettre en rapport les inserts des mains qui dérobent et des doigts qui caressent. Enfin, la dimension ludique du vol, stimulant érotique, apparaît comme un hommage à d'illustres devanciers. Des extraits de quatre films peuvent être cités. Dans *Haute Pègre* (1932) d'Ernst Lubitsch, les deux héros pickpockets reconnaissent leur alter ego en subtilisant à l'autre des objets intimes. *L'Affaire Thomas Crown* (1968) de Norman Jewison, dont le titre original (*The Thomas Crown Affair*) associe déjà les deux motifs, fait du film une partie d'échecs entre une enquêtrice amoureuse et un milliardaire bandit. Mais c'est à Hitchcock que le clin d'œil est le plus manifeste : outre *Pas de printemps pour Marnie* (auquel est emprunté le travelling arrière accompagnant la jeune femme qui marche vers la caméra), *La Main au collet* (1955) propose une scène d'amour entre Grace Kelly et Cary Grant, suspecté par l'admiratrice émoustillée d'être un gentleman cambrioleur. L'explicite feu d'artifice qui illumine cette séquence devient chez Dorothée Sebbagh la grande roue d'une fête foraine…



ATELIERS

Titre

Le titre du film mérite un commentaire avant même la projection. Il renvoie à la locution familière "ni vu, ni connu", traditionnellement invariable, qui signifie "sans se faire remarquer" et implique une duplicité du sujet. Si la féminisation transgressive de l'expression renvoie à l'activité d'une héroïne dissimulatrice, l'ajout des *e* redonne surtout leur valeur aux participes. Alice souffre peut-être, paradoxalement, de n'être "ni vue, ni connue". Et Pascal montrera, dans l'ultime séquence, que le titre n'a plus de raison d'être.

Voleurs et couleurs

L'entrée dans le film peut se faire par la couleur. Dominant dès le carton initial, le rouge sera à nouveau associé au blanc, avec le col de fourrure synthétique du manteau d'Alice, puis au vert de son gilet. Rouge, blanc, vert : c'est bien un conte de Noël qui nous est présenté. Le contraste de ces taches éclatantes avec les teintes sombres (costumes des vigiles, semi-obscurité du magasin après la fermeture) n'en est que plus flagrant. Remarquons pourtant que le costume de Père Noël, en dépit des valeurs qu'il connote, est associé à la névrose du personnage principal (de la même façon que les flashes rouges viennent signifier les souvenirs refoulés dans *Pas de printemps pour Marnie* d'Alfred Hitchcock). Après la mise à nu que constitue la scène d'amour, l'échappée matinale d'une Alice privée de tout maquillage représentera le dernier adieu à un accoutrement que le spectateur ne verra plus. C'est dire à quel point, conformément à la tradition des contes, un miracle s'est bel et bien produit durant la nuit de Noël.

Pathologies psychiques et cinéma





Ni vue, ni connue explore par le biais de l'anecdote la question de la cleptomanie. Si Alice n'est apparemment pas malade, psychologiquement faible ou dans le besoin, elle fait preuve d'une grande régularité en matière de vol. La caméra de Dorothée Sebbagh s'attarde sur les objets qu'elle dérobe, laissant au spectateur le loisir d'apprécier sa technicité. Ce dispositif évoque un film incontournable dans l'histoire du cinéma : *Pickpocket* de Robert Bresson. Sorti en 1959, ce film passe pour être le plus "parfait" de son œuvre. Pur, dépouillé et tendant vers l'abstraction, il suggère par des inserts et des focalisations sur des détails le monde dans lequel ses personnages évoluent, laissant de côté des descriptions potentiellement trop "lourdes". Dans ce film, Michel (Martin Lasalle) apprend petit à petit à voler les portefeuilles, la misère et le désœuvrement ne lui laissant guère d'alternatives. Seuls ses actes définissent le personnage. Sa vie se résume à son savoir-faire, jusqu'au déni de sa vie sociale. Les gros plans des mains et des objets insistent sur le désir de viser l'invisible, de le traquer dans ses retranchements. Mais si ce personnage n'existe que par ses actes, que peut-il dissimuler ? Dans son ouvrage, *Notes sur le cinématographe*, paru en 1975, Bresson énonce des aphorismes concernant le cinéma. Il y affirme notamment que, pour les acteurs (ou « *modèles* »), « [l']*important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout* ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux[1] ».

C'est probablement dans cette faille qu'exprime le regard perdu d'Alice au petit matin qu'il faut rechercher "l'invisible" : une mélancolie fugace habite la jeune femme et la pousse à agir. Sans pour autant entrer trop avant dans des considérations psychanalytiques, on peut dire qu'Alice ressemble à ces héroïnes de romans prisonnières de leur propre histoire. Marnie est aussi de cette trempe. Sous les traits de Tippi Hedren, dans le film d'Hitchcock *Pas de printemps pour Marnie* (1964), elle endosse différentes vies et se complaît à jouer plusieurs rôles. Par plaisir ? Ce n'est pas si évident ; sa motivation est plus profonde. Elle touche à la psychologie du personnage. Après un traumatisme survenu dans sa plus tendre enfance, Marnie tente de retrouver l'affection de sa mère grâce à l'argent qu'elle lui envoie. Elle se sent alors "obligée" de voler et, petit à petit, se laisse prendre au jeu. Mark, interprété par Sean Connery, se dévoue à jouer les chaperons (à l'instar de Pascal) et tente de la sauver de cette spirale infernale… Le film explore les limites de la représentation filmique des pathologies psychiques, à travers des effets spéciaux affichant clairement sur l'écran les traumas et les angoisses de Marnie, notamment sa phobie du rouge et du bruit.

Cleptomanie, mélancolie et comportements pathologiques, ces affections s'étendent au-delà du vol et se doublent généralement par le mensonge. Pour échapper aux policiers, Michel ment et use de stratagèmes afin de cacher ses méfaits (il dissimule les bijoux volés dans la plinthe de sa chambre de bonne et cache à ses amis la provenance de ses revenus). Marnie, elle, n'hésite pas à se teindre les cheveux et à utiliser de faux papiers pour n'être pas reconnue et reprendre ses activités malhonnêtes. Dans *…Comme elle respire* (1998) de Pierre Salvadori, Jeanne (Marie Trintignant) souffre de mythomanie. Après avoir quitté son fiancé, elle se lie d'amitié avec une vieille dame à laquelle elle raconte ses malheurs : elle serait rejetée par sa famille, plutôt riche. Ce mensonge entraîne des quiproquos et Jeanne finit par se faire enlever contre une rançon. Sous le charme d'un des malfrats, elle s'enfuit en Corse avec lui pour qu'ils puissent enfin s'aimer… jusqu'au jour où elle s'invente une nouvelle histoire avant de repartir. Croyant à ses propres mensonges, elle souffre, au fond, d'une profonde mélancolie et, malgré son caractère enjoué, son regard en atteste. Elle ne supporte pas la solitude, ni le manque d'amour. À défaut d'une vie intéressante, elle préfère tisser un réseau de mensonges pour attirer l'attention des autres. Si Alice, dans *Ni vue, ni connue,* a besoin de passer par le vol pour engager une relation avec Pascal, Jeanne choisit quant à elle la voie de l'affabulation. Mais elle ne semble pas souffrir de cette imposture, à la différence d'Alice.

Si l'on pousse encore l'examen de ce genre de traumas au cinéma, notre réflexion croise la route de *L'Adversaire* (2001) de Nicole Garcia. Tiré d'un fait divers effroyable, ce film retrace la souffrance de l'imposture de Jean-Claude Romand, dont le double de cinéma, Jean-Marc Faure, est interprété par Daniel Auteuil[2]. Acculé à mentir pendant des années à sa famille, il finit par l'assassiner pour ne pas avoir à affronter son jugement. D'un film à l'autre, de la délinquance au mensonge, du mensonge au crime, le cinéma révèle ainsi sa capacité à explorer l'âme humaine, au risque d'ouvrir sur d'insondables gouffres.

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 ; coll. "Folio", 1995, p. 17.
2. Le film est adapté du roman homonyme d'Emmanuel Carrère (Paris, Éditions P.O.L., 1999 ; Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2001).

ATELIER

Vols et violons

La musique off (ou extradiégétique), composée par Arnaud Taillefer des Troublemakers, a une importance non négligeable dans le film. Un premier exercice consiste à caractériser les différents éléments qui la constituent : boîtes à rythmes, nappes évoquant les violons, mélodies égrenées au synthétiseur. Dans un second temps, on peut repérer les sept moments où la musique intervient pour montrer en quoi elle se fait empathique, puisqu'elle semble à chaque fois participer aux émotions de la scène ou les commenter (stress de l'héroïne qui a perdu son portefeuille, effets de suspense…). L'absence de musique off dans certaines séquences (la nuit à l'hôtel) peut, elle aussi, être interprétée. En ce sens, les cartons du début, qui isolent des tranches sonores et laissent entendre les différentes sonorités électroniques utilisées dans le film, créent une réelle attente : l'effet de fragmentation place *Ni vue, ni connue* dans la perspective d'une quête d'unité qui se poursuivra jusqu'au générique final.

Outer Space
de Peter Tscherkassky



FICHE TECHNIQUE
Production
p.o.e.t. picture production
Distribution Sixpack Films
Image, **son** Peter Tscherkassky à partir du film *L'Emprise* (*The Entity*) de Sidney J. Furie.

Autriche, 1999, Expérimental, 10 minutes, 35 mm, 1/2,35, Noir et blanc, Visa : dérogation

par **Térésa Faucon**

Une maison dans la nuit, une femme entre, un couloir sombre, un thriller. Traquée par un faisceau lumineux, inquiétée par le tremblement de l'image, le dédoublement de l'espace et de sa propre image, terrorisée par les agressions d'une force invisible, cette femme venue d'un film fantastique américain — Barbara Hershey dans *L'Emprise* (*The Entity*) de Sidney J. Furie, 1981 —, devient la figure principale d'une nouvelle histoire. Les éléments représentatifs, les décors, les objets s'estompent successivement autour d'elle. Elle subit alors les attaques de l'outer space représenté par les perforations* de la pellicule et le squelette de la bande sonore optique* qui pénètrent l'espace filmique. Dans le clignotement des images, l'explosion du montage, le crépitement de la bande sonore, une lutte violente est engagée. Mais la femme riposte, défiant le matériau filmique déchaîné. A la fin, s'affirme la résistance de son regard face aux dérèglements de l'espace et du temps.

Perforation : trou rigoureusement équidistant du précédent et du suivant percé dans la pellicule pour en permettre l'entraînement régulier et précis. Sur une pellicule 35 mm, on compte une rangée de perforations à chaque bord de la pellicule, à raison de 4 sur la hauteur d'une image.

Son optique : mode d'enregistrement et de reproduction du son transformé en image photographique sous forme de variations d'éclairement ou de temps d'exposition (procédé dit à densité variable) ou sous forme de variations de la surface lumineuse (procédé dit à élongation variable ou à densité fixe). Tscherkassky révèle les sinusoïdes de ce dernier procédé dans *Outer Space*.

Le réalisateur

P.O.E.T. (Peter Otto Emil Tscherkassky)

Avec plus de 25 films depuis 1979, Peter Tscherkassky est un des cinéastes autrichiens les plus productifs. Il appartient à la génération de cinéastes expérimentaux qui a succédé à l'avant-garde de l'après-guerre, dont les principaux acteurs étaient Peter Kubelka et Kurt Kren. Influencé par le cinéma structurel[1] et pratiquant le *found footage*[2], son travail est avant tout remarquable par sa capacité à explorer de nouveaux territoires, à tenter de nouvelles expériences. Passionné de cinéma depuis l'enfance, l'année 1977 (il a dix-huit ans) est pour lui décisive. Alors qu'il fait des études de journalisme à Vienne et souhaite devenir poète, il découvre le cinéma d'avant-garde américain en assistant, cinq jours durant, aux conférences du "célèbre" critique P. Adams Sitney. « *Ce fut une révélation. J'ai ainsi appris que l'on pouvait envisager le film comme une œuvre d'art plastique en étant le seul créateur contrôlant tout le processus d'élaboration* ». Deux ans plus tard, il part pour Berlin, « *de loin la ville la plus vivante pour le cinéma* ». Il achète une caméra Super-8, commence à tourner (*Kreuzritter*, son premier film, 1979-80 ; *Freeze Frame*, 1983 ; *Tabula Rasa*, 1987-89), puis ce sera la trilogie en CinemaScope : *L'Arrivée*, *Outer Space* et *Dream Work* (1997-2001).

1. Le cinéma structurel est un courant dominant dans le cinéma expérimental entre la fin des années 60 et celle des années 70. Les auteurs qui font partie de ce mouvement international sont américains (Paul Sharits), canadiens (Michael Snow), autrichiens (Kurt Kren, Peter Kubelka) ou encore allemands et anglais. Le travail de chacun diffère, mais on peut formuler deux principes fondamentaux : le film est réflexif (il se consacre à élucider quelque chose de son propre fonctionnement et donc participe d'une description, voire d'une définition du cinéma) ; il s'inscrit dans un programme d'investigation d'ensemble sur les propriétés et les puissances du cinéma.
2. Voir « Autour du film », p. 20.

Propos de Peter Tscherkassky





L'ARCHÉOLOGUE — DÉCOUVRIR LE FILM SOUS LE FILM

Dans un film, il existe beaucoup d'autres films cachés. Je pourrais confier *L'Emprise* à dix artistes de *found footage*, on obtiendrait dix films complètement différents. Derrière le sens premier des images fabriquées industriellement à partir desquelles je travaille, se cache toujours un autre sens, une autre image. J'essaie d'approcher de manière archéologique le matériau, d'y pénétrer pour découvrir d'autres couches de sens. Dans mes derniers films, mon travail consiste à extraire du matériau filmique les rudiments d'une histoire afin d'en élaborer une nouvelle, de faire interagir les personnages de mon histoire avec le matériau d'origine. Je regarde des centaines de fois le *footage* choisi. Ces éléments deviennent mon alphabet pour composer un nouveau film.

En montrant cette vie à l'intérieur des images, je transforme la structure horizontale du film narratif en une structure verticale — selon la distinction classique entre la structure narrative de la prose, où le récit se déploie suivant une ligne horizontale, et la poésie, où chaque mot est susceptible d'avoir de nombreuses significations. Je considère mes films comme de la poésie cinématographique ; j'aime travailler par stratifications, par surimpressions. Comme les principales caractéristiques freudiennes du travail du rêve, je procède par condensation et déplacement. Je sors ces images trouvées de leur contexte d'origine, les transfère sur la pellicule vierge pour créer un nouveau contexte, puis les condense par des superpositions multiples, créant ainsi plusieurs nouvelles significations dans chaque photogramme*.

L'EMPRISE

Au départ, je ne connaissais pas *L'Emprise*, mais je savais ce que je voulais faire : provoquer des interférences du matériau avec l'action représentée. J'ai choisi la copie dans un catalogue pour son coût moindre (50$) et son résumé : une femme est harcelée par un fantôme invisible. Quand j'ai vu le film, j'ai su que j'avais trouvé. J'ai remarqué dans la pratique du *found footage* que le film utilisé détermine l'atmosphère des œuvres. Le ton est très différent selon que l'on choisit un film des années cinquante (comme beaucoup de cinéastes autrichiens) ou un film plus récent comme *L'Emprise*.

Dès le début du travail sur *Outer Space*, je me suis rendu compte qu'un autre film encore était dissimulé au cœur des photogrammes, des séquences merveilleuses que je ne pouvais pas utiliser pour ce film-là. Ainsi, tout en réalisant *Outer Space*, j'ai commencé à extraire de nombreuses images pour le film suivant (*Dream Work*). Mon travail a donc été beaucoup plus lié à *L'Emprise* que ce qui était prévu à l'origine.

LA TRILOGIE EN CINEMASCOPE

Pour résumer cette trilogie : *L'Arrivée*, 1997-98 (à partir d'une bande-annonce de *Mayerling* de Terence Young, 1968, avec Catherine Deneuve et Omar Sharif) fait référence aux débuts du cinématographe. *Outer Space* (1999) est une célébration des puissances filmiques du matériau lui-même. *Dream Work* (2001) renvoie aux débuts du cinéma d'avant-garde, notamment à Man Ray et à Dziga Vertov (lorsque l'on voit des mains couper la pellicule comme dans *L'Homme à la caméra*). Pour faire deux jeux de mots, par rapport à Vertov, je serais "l'homme sans caméra" et, par rapport à Man Ray, je serais le "ray man" (en référence à ma méthode de montage) !

« *L'HOMME SANS CAMÉRA* »

Dans ma chambre noire, sur une planche à clous (dont l'espacement correspond aux perforations d'une pellicule 35 mm), je peux fixer 50 photogrammes, soit un peu plus de deux secondes. J'utilise de la pellicule vierge insensible à la lumière rouge que j'impressionne par contact en superposant les photogrammes que j'ai repérés dans un film, ici *L'Emprise*. J'ai alors deux options : impressionner un certain nombre de photogrammes en me servant d'un agrandisseur photo comme source lumineuse, ou utiliser une spécialité de mon invention, un pointeur laser.

LE « *RAY MAN* »

C'est en voyant des enfants jouer avec ces stylos qui émettent une espèce de rayon laser que l'idée m'est venue d'utiliser cet instrument en chambre noire. Je peux ainsi composer ma propre partition en impressionnant seulement les parties des photogrammes qui m'intéressent, image après image. Après cette opération, j'enlève le premier extrait pour en installer un autre, dont j'impressionne aussi uniquement les éléments qui m'intéressent. Ce n'est absolument pas précis, même si je connais bien les images. Cette part de hasard m'intéresse.

Je peux aussi impressionner la pellicule avec des objets. Man Ray, l'un des premiers cinéastes à faire des films uniquement en chambre noire, l'a initié en 1923 dans *Le Retour à la raison*, pour lequel il a utilisé divers objets tels que des punaises, des aiguilles, du sel, qu'il posait sur une pellicule vierge avant de l'impressionner. Je lui ai rendu hommage en recourant à ce procédé dans *Dream Work*.

ATTAQUER LE PUBLIC

La cinématographie a été inventée pour enregistrer la réalité et pour la reproduire. Le langage cinématographique s'est élaboré autour de cette attente du public d'avoir l'illusion de voir la réalité. Quand je regarde un film, j'ai inconsciemment l'impression que l'image est en quelque sorte produite par moi-même. Quand je vois un film avant-gardiste qui contredit fortement les perceptions codées de la réalité, c'est comme une attaque contre ma propre perception — d'où le refus du film avant-gardiste de la part du public. Ce film ne veut pas de ma croyance et demande au contraire de maintenir une sorte de dialogue, sinon il ne fonctionne pas.

Photogramme : image isolée d'une série photographique enregistrée sur le film. Le film sonore défile à la fréquence standard de 24 photogrammes par seconde.

In/on/under/outer the image

L'inscription d'*Outer Space* dans la trilogie en CinemaScope permet de mieux en saisir l'enjeu. Tscherkassky parle de *L'Arrivée* comme d'une « *étude technique* » pour *Outer Space* à un moment où il n'utilisait pas encore le stylo laser. En référence au film des frères Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, on assiste à l'avènement du cinéma. « *Au départ, la pellicule blanche, puis le train entre, arrivée qui coïncide avec la naissance de la cinématographie. Les surimpressions provoquent alors une immense collision avec une seconde locomotive. Les décombres retombent, troisième arrivée : une femme somptueuse descend du train. Un homme l'accueille et l'embrasse. Le train de la cinématographie nous livre ce que le cinéma aura si fortement imposé à notre univers : l'action, la violence, l'amour ou le sexe. Pour le second volet, j'avais encore plus envie d'intégrer le personnage central d'un film et de le faire interagir directement avec le matériel filmique* ». Son travail alterne ici entre analyse et émotion.

C'est là que le titre *Outer Space* prend tout son sens. Il ne s'agit pas, comme dans *L'Emprise*, de la lutte de Carla (Barbara Hershey) avec une force agissante, une énergie désincarnée et agressive venue de l'espace sidéral (sens premier de *outer space*), mais de celle contre les incursions violentes des éléments venus des bords du photogramme (perforations et bande-son), de l'interaction entre ce qui est dans l'image (*in*) et le support, le corps de la pellicule qui, parce qu'il doit normalement demeurer invisible, est défini comme extérieur, *out*.

Toutefois, cette deuxième "histoire" révélée par Tscherkassky semble déjà inscrite dans les images de *L'Emprise.* Certains effets plastiques et un traitement particulier de la lumière, propre au film fantastique, ont peut-être déclenché le processus créateur d'*Outer Space*, permettant au cinéaste de « *découvrir une route qui* [l'a] *conduit à travers le film d'origine et qui a abouti à* [son] *film. Ainsi, à partir d'un certain moment, la suite de chaque image devenait absolument évidente pendant l'acte de création. Descendre à toute vitesse le courant de cette histoire, aller chercher ici et là les images qui correspondent,* [disséquer les éléments fondamentaux pour les multiplier, les condenser et les recomposer], *était un processus incroyablement jouissif* ». Dans le film de Sidney J. Furie, "l'entité" du titre original se manifeste dans plusieurs plans par des phénomènes lumineux et électriques : une lampe de chevet qui "s'allume et s'éteint" ; un éclair aux formes anthropomorphiques ; le frémissement de l'ombre des feuillages projeté par l'éclat de la lune sur le visage de Carla, endormie, ainsi que sur les murs de sa chambre ; l'intermittence du signal d'alerte exposant ou laissant dans



l'ombre les yeux de Carla effrayés par le spectacle de l'entité se libérant du piège tendu pour la capturer. Dans *Outer Space*, les techniques particulières de montage de Tscherkassky, utilisant le pointeur laser pour traquer le corps de la jeune femme ou la violence explosive du flicker[1], ne trahissent-elles pas également une présence ? Présence d'un regard, celui du cinéaste entré en force dans l'image pour la remodeler, mais aussi celui du spectateur-voyeur ; présence, également, de cet "espace extérieur" désigné par le titre du film.

Outer Space engage, en effet, une réflexion sur l'espace filmique et ses limites en explorant les entours de l'image, pas seulement le hors-champ, mais ce qui peut l'investir depuis l'*outer space*, qui est lui-même à envisager latéralement (intrusions des perforations et de la bande-son), verticalement (l'interimage* rendu visible par le décadrage) et dans la profondeur, l'épaisseur de l'image. Le film révèle alors ce qui surgit derrière la fiction, *sous* l'image (l'archéologue interroge l'expression d'un visage, un geste…) et ce que l'on projette *sur* ces images, qu'il s'agisse des différentes couches surimpressionnées ou encore de la réaction du spectateur, de la façon dont il se projette dans l'image. Ces différentes interventions cristallisent la structure verticale proprement poétique recherchée par Tscherkassky pour faire miroiter le sens des images et révéler la capacité fondamentale du cinéma à faire lever l'imaginaire.

Cette approche particulière de l'image cinématographique a guidé le choix d'un format inhabituel pour le cinéma dit d'avant-garde : le CinemaScope. Habitué à un format d'image* standard, il semblait intéressant à Tscherkassky d'en changer : l'image projetée du CinemaScope est de 1 x 2,35 au lieu de 1 x 1,37 pour les films sonores en 35 mm, ou encore de 1 x 1,33 pour les films en Super-8 (format de film* qu'il affectionne, comme beaucoup de cinéastes expérimentaux, et avec lequel il a longtemps tourné). « *Ainsi, en projetant toute la largeur d'une pellicule de format standard en Scope, les perforations apparaissent. L'autre raison de ce choix concerne l'évolution technologique du cinéma. Dans quelques années, celui-ci aura disparu dans sa forme traditionnelle. J'essaie avant tout d'exposer les possibilités artistiques de la "cinématographie filmique classique", fondamentalement différentes de celles du film digital. Il s'agit de souligner ce qui peut être fait au cinéma mais pas avec un ordinateur. Or, le CinemaScope a été inventé au moment où, pour la première fois, le cinéma devait affronter l'image électronique, à la fin des années 50. C'était une réaction de l'industrie cinématographique contre la télévision* ».

Dans le troisième volet de sa trilogie en *CinemaScope*, *Dream Work*, Tscherkassky pousse ce travail sur la matière de l'image encore plus loin avec la technique des rayogrammes[2] de Man Ray.

1. Voir « Autour du film », p. 20.
2. Technique qui consiste à impressionner la pellicule en posant des objets dessus avant de l'exposer à la lumière (voir « Propos de Peter Tscherkassky », p. 16).

Format du film : il est défini par la largeur du film (format standard : 35 mm, format substandard : 16 mm, format réduit : Super-8, format large : 70 mm).

Format de l'image : dimensions relatives de l'image inscrite sur le film ou projetée sur l'écran. Dans une même largeur de film, on peut inscrire plusieurs formats d'image. Dans la largeur standard, on trouve notamment le standard du muet (1 x 1,33), le standard du sonore (1 x 1,37), le CinemaScope d'origine (1 x 2,55), le CinemaScope actuel (1 x 2,35).

Interimage (ou barre de cadrage, barre de séparation) : espace généralement opaque séparant deux photogrammes successifs.

La riposte

Les critères narratifs n'étant plus déterminants, le découpage en séquences d'*Outer Space* est difficile, comme pour la plupart des films expérimentaux. Cependant, le cinéaste parle de son film comme d'une seconde histoire *sous L'Emprise* et le rythme de sa composition nous permet de relever des césures. Ainsi, après les nombreuses attaques visuelles et sonores subies par Carla, dont le paroxysme est atteint avec le *flicker* central, survient la riposte. Aux intrusions des perforations et des sinusoïdes de la bande-son répondaient, jusque-là, les bourdonnements, le crépitement de voix distordues, la stridence de la musique — puisque la partition sonore du film a été composée selon la même méthode optique, avec le stylo laser, Tscherkassky choisissant des éléments synchrones ou en prélevant d'autres ailleurs. Après une brève accalmie, où l'on revient à l'extérieur de la maison, une dernière agression (la jeune femme *écrasée* contre le miroir) catalyse sa revanche, qui fait l'objet d'un traitement filmique particulier. On analysera ici l'utilisation du *flicker* et du montage de la répétition visant toujours à mettre à l'épreuve le regard du spectateur, afin qu'il trouve une autre façon de regarder le film, qui puisse le maintenir dans un autre type de fiction. « *Le spectateur cherche toujours à rejoindre des manières de voir traditionnelles. Nous sommes tous profondément marqués par les savoirs culturels, et lorsque de l'inédit apparaît, on se réfère obligatoirement à ce que l'on connaît déjà, sinon on ne le verrait même pas. Cependant, on commence à s'interroger sur le fait fondamental de tout art : produire un problème qui élargit notre vision du monde* ».

Image 1. Le visage de Carla s'écrase contre un miroir sous l'action d'une force invisible.

***Flicker* 1**. Le violent clignotement de ce visage en souffrance avec son image négative et celle de la chambre (**images 2** et **3**), entraînant leur décadrage (**image 4**), est scandé par ses cris et les pulsations des percussions. Au cœur de ce *flicker* s'effectue la transition[1] : de la femme asservie et agressée à la contre-attaque. L'image de Carla saisissant une lampe de chevet (**image 5**) se substitue aux **images 2** et **3** et met fin à l'intermittence du montage.

Image 6. Elle lance la lampe vers le miroir qui se brise, puis elle renverse la commode. Ce plan inaugure un autre type de montage, qui exacerbe la désarticulation temporelle et spatiale des gestes et rappelle ainsi la méthode de Sergueï M. Eisenstein. Le cinéaste soviétique appelait à la déconstruction narrative et à entrer dans le discours pour insister sur le sens d'un geste et faire réfléchir le spectateur. On se souvient, par exemple, de l'assiette brisée par un marin déclenchant la mutinerie dans *Le Cuirassé Potemkine* (1926) ou de la démolition de la statue du Tsar au début d'*Octobre* (1928). Ici, après avoir montré le geste dans sa continuité, Tscherkassky en reprend des fragments en les désordonnant. Il insiste sur l'énergie et la violence de ce geste et l'exacerbe en faisant raccorder le renversement de la commode et l'élan des bras projetant la lampe vers la caméra (**image 7**).

Image 7. Carla semble s'attaquer à la caméra elle-même.

***Flicker* 2**. En même temps que la jeune femme lance la lampe vers le spectateur plus d'une dizaine de fois, l'image commence à se décomposer. « *On voit ainsi passer les quatre bordures du cadre* [**image 8**]… *C'est son acte d'autolibération, pour ainsi dire : elle se libère de la cage du cadre, de l'image* ». À ce moment, Tscherkassky préfère parler d'attaque du spectateur plutôt que du personnage, à cause de l'expérience visuelle très physique, profonde et intense que procure le *flicker.* « *En contre-attaquant, elle détruit l'image cohérente* ». Dans les dernières répétitions, les surimpressions brouillent cette image motrice et laissent place à un enchevêtrement visuel et sonore (**images 9**, **10** et **11**). Sur toute la largeur de la pellicule 35 mm (visible grâce au Scope) viennent se mêler des fragments d'autres images, d'autres perforations. Puis la pulsation des cris et des bris de verre s'assourdit dans le tremblement des voix, des notes musicales tenues et dans le souffle de la piste son.

***Flicker* 3**. Le *flicker* intervenant ici réduit la taille des photogrammes à trois perforations au lieu de quatre, exacerbant notre sensibilité au décadrage. L'interimage est vécu comme une "crampe visuelle". Il s'agit de secouer le spectateur dans son mouvement de fuite ou de lui rappeler l'artifice, l'art. Il se perd dans le miroitement incessant de la lumière du stylo laser et dans l'éclatement de la bande sonore, jusqu'à ce qu'enfin il puisse se fixer sur un motif : le reflet du visage de Carla (**image 12**). Cette image et la suivante (Carla, de dos, assise sur son lit) disent sa résistance.

Image 13. Ses yeux démultipliés explorent d'abord le noir avec une sourde inquiétude.

Images 14 et 15. Mais c'est pour mieux piéger l'œil du spectateur en le fixant et en affirmant sa victoire dans le reflet de la glace à trois faces. Carla s'impose comme la porteuse du regard en rendant le sien au public, droit dans les yeux. « *Le film d'horreur est un genre très voyeuriste — on s'assoit dans une salle pour regarder des personnages poursuivis, hantés. Je voulais inverser ça, attaquer le voyeur, d'abord par un* flicker *agressif, puis par cette provocation* ».

1. Comme c'est souvent le cas dans les films de Tscherkassky (voir « Autour du film », p. 20).

ATELIER

☞ Matière

L'analyse peut partir d'une constatation : *Outer Space* exhibe ce que le cinéma ne montre pas. Il ne s'agit pas pour Tscherkassky de présenter un "envers du décor", mais un espace extérieur, renvoyant à la matérialité du support et de la projection. Le court métrage peut ainsi être l'occasion de rappeler ce qu'est un film. A partir des définitions du dictionnaire, on montrera que le terme désigne d'abord, en anglais, une membrane, une pellicule, pour rappeler qu'il ne s'applique à une œuvre cinématographique que par synecdoque ; cette figure de rhétorique, qui permet — entre autres — de désigner une chose par le nom de la matière dont elle est faite, livre tout l'enjeu de la réflexion du cinéaste. Dans un second temps sera relevée la présence des éléments habituellement invisibles : perforations de la pellicule, bande-son, barres de séparation, épaisseur du film. Image et cadre sont dissociés : le rapport traditionnel du spectateur à l'œuvre est remis en question. C'est à des comparaisons inattendues (car éloignées en apparence de la sphère expérimentale) que l'enseignant peut dès lors inviter sa classe. *Hellzapoppin* (1941) de Hank C. Potter met ainsi en scène, outre l'irruption d'un western dans le film, son propre décadrage. Enfin, à travers le visionnage de plusieurs dessins animés de Tex Avery, on remarquera que l'humour du dessinateur américain procède souvent d'un même effet de distanciation. Dans *Magical Maestro* (1952), la main secourable du chanteur, provoquant le vrai projectionniste, vient retirer un cheveu de la fenêtre du projecteur. L'écureuil fou Screwy Squirrel (*Happy-go-nutty*, 1944) dépasse quant à lui la fin du film et doit revenir en arrière pour ne pas dépasser l'ultime carton. De la même façon, on peut insister sur le traitement que Tex Avery feint d'infliger à l'image et à ses personnages : dédoublement, démembrement ou écrasement des corps, accélérations ou suspensions subites, irruption d'éléments tirés d'autres films en prises de vues réelles…

ATELIERS

Bande-son

La matérialisation de la piste sonore est un indice de l'importance que Tscher-kassky accorde aux phénomènes auditifs. On peut tenter de caractériser ces distorsions pour faire reconnaître musique, bribes de dialogue et bruitages divers. D'autres exercices sont possibles ; visionner un extrait sans, puis avec le son, permettra de montrer que la bande originale du film de Sidney J. Furie subit ainsi des déformations analogues à celles de l'image. Il est possible, par ailleurs, de préparer la projection en faisant écouter un extrait de trente secondes sans dévoiler aucune image. Les élèves, répartis en plusieurs groupes, seront invités à illustrer cet extrait sonore en inventant une série de dix images fixes qu'ils pourront décrire ou dessiner. Ces choix seront finalement comparés aux images d'*Outer Space*.

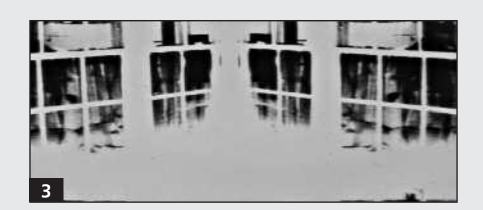
Agressions

Se demander d'où vient le malaise ressenti par le spectateur du film revient à essayer de savoir qui est agressé dans *Outer Space*. La réponse se situe à trois niveaux au moins. C'est d'abord Carla, personnage de *L'Emprise*, en proie aux assauts d'une créature invisible. C'est aussi la jeune femme du film de Tscherkassky qui subit l'envahissement du cadre par des éléments extérieurs. Enfin, le cinéaste définit très clairement son entreprise, à l'instar de celle de tout cinéma expérimental, comme une agression du spectateur qui perçoit le film comme une « *attaque contre* [s]*a propre perception* » et son désir de « *croyance* » en une histoire qui lui serait racontée. Il s'agit ici d'une mise à l'épreuve du regard, d'autant plus pertinente qu'elle renvoie au spectateur sa situation de voyeur. D'autres cinéastes ont été les artisans, selon l'expression d'André Bazin, d'un semblable « *cinéma de la cruauté* », assimilant le filmage à un viol. On peut évoquer *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell, où un psychopathe filme l'agonie de victimes exécutées avec la caméra. Dans le domaine de l'avant-garde, *Rape* (1969) de Yoko Ono montre le harcèlement d'une jeune femme traquée par la caméra de la réalisatrice.

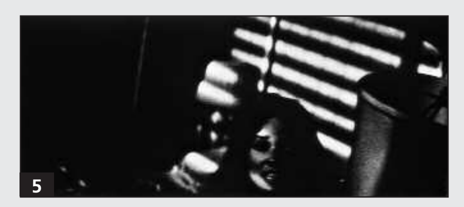
1

FLICKER 1


2


3


4


5


6


7

FLICKER 2


8


9


10


11

FLICKER 3


12


13


14


15

Found footage et flicker

FOUND FOOTAGE

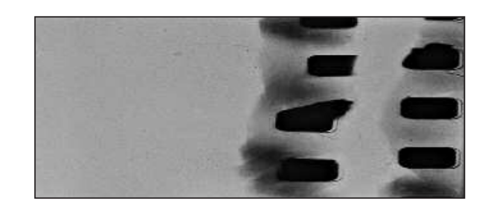
De nombreux cinéastes pratiquent le *found footage* en s'appropriant des images préexistantes : images d'archives, de fictions, films de famille, bandes-annonces, publicités qu'ils récupèrent ou achètent. Ces pellicules cinématographiques constituent la matière de base de leurs compositions. Outre l'avantage économique d'une telle pratique, qui permet de faire l'impasse sur le tournage, chaque cinéaste s'y épanouit et s'y distingue par ses intentions et sa technique d'intervention.

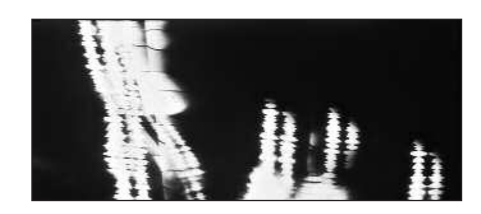
Pour mieux comprendre ce type d'expérimentation, il est intéressant de rappeler le contexte artistique qui l'a suscité. Le *found footage* semble directement inspiré des collages des années 1910-20 et, plus précisément, du collage cubiste (Braque, Picasso), des papiers collés dadaïstes (Schwitters, Arp) et surréalistes (Max Ernst), ou encore du photo-montage constructiviste (Rodchenko) et surréaliste (Man Ray). Les artistes envisageaient le collage comme ce qui lie et fait surgir le sens, impliquant aussi toujours une distance par rapport à cette “continuité” fabriquée, en sensibilisant à la disjonction. Si l'on ajoute qu'alors l'art ne consistait plus à produire des reflets ou des simulacres, on saisit immédiatement la parenté avec les propos de Tscherkassky sur le cinéma.

Les revendications politiques, sociales, existentielles motivent souvent le recours au *found footage*. Ainsi, un des premiers cinéastes à l'origine de cette pratique, Dziga Vertov, faisait dans son *Ciné-journal* hebdomadaire, un travail de montage à partir des images qu'il recevait du front révolutionnaire russe. Il envisageait le « *ciné-œil* » comme une machine à voir la dynamique du monde et à produire des associations. À l'opposé, on citera Fernand Léger qui, dans ses notes préparatoires pour le *Ballet mécanique*, donne sans doute la première esquisse d'un traité du *found footage* : « *employer des chutes de film quelconque — sans choisir — au hasard* » (1923).

En travaillant cette matière, en perturbant la continuité d'une séquence, en répétant des plans, en les inversant, en les fragmentant, en les décadrant, les cinéastes font surgir une polysémie là où, initialement, il n'y avait qu'une vision inscrivant l'ordre domestique des choses. Ils interrogent ainsi la nature des images auxquelles nous sommes habitués, ce qu'elles disent, ce qu'elles trahissent. Par









exemple, en 1976, Bruce Conner dénonce avec *Crossroads* l'explosion nucléaire sous-marine du 25 juillet 1947 dans l'atoll de Bikini, par sa répétition, selon 27 points de vue différents. Plus récemment, le travail de Yervant Gianikian et d'Angela Ricci Lucchi, de *Hommes, années, vies* (1990) à *Images d'Orient* (2001), à partir d'images d'archives de l'exode arménien ou de la colonisation, se fait plus virulent.

Ce type de montage fait résonner les plans, questionne ce qui s'enchaîne (séquences, plans) mais aussi la texture, la surface et l'épaisseur du ruban. Ce travail sur la matière se traduit par différents types d'interventions : dégrader la pellicule avec des produits chimiques (comme la Javel) pour faire réagir les couleurs, la gratter pour effacer l'image et créer d'autres formes, décoller les différentes couches de l'émulsion pour ne garder qu'une empreinte fantomatique des figures filmées (la cinéaste française Cécile Fontaine est alors une référence). D'autres effets peuvent être obtenus en exposant les pellicules aux intempéries, par exemple en les “oubliant” dans un marécage comme l'a fait le trio allemand appelé Schmelzdahin. Les cinéastes révèlent ainsi la beauté plastique de la pellicule en créant de nouvelles figures et éveillent la sensibilité du spectateur à ces effets, sans pour autant sacrifier la part de discours des films, qui ressort de la manière dont leur intervention altère le sens et la visibilité de ces images trouvées et choisies.

FLICKER

Avec le *flicker*, montage de photogrammes produisant un effet de papillonnement, les cinéastes choisissent d'éprouver le regard du spectateur, celui qu'il porte sur le monde et sur l'image. Son origine peut être attribuée à Peter Kubelka avec *Arnulf Rainer* réalisé en 1958-60. Ce portrait du peintre se résume à un clignotement d'environ six minutes de purs noirs et blancs. Tscherkassky a aussi travaillé avec des outils mathématiques pour le montage métrique de *Sechs über Eins* (1982) : « *Si l'on prend six chiffres (123456), il existe 720 possibilités de les combiner. Une possibilité est de commencer par le plus petit, 123456, le nombre suivant sera 123465 et le plus grand 654321. J'ai attribué à chaque chiffre un photogramme avec une certaine valeur lumineuse, de 1 à 6, on passe progressivement d'un photogramme complètement blanc à un autre complètement noir. Ce film de 3 minutes est donc un étrange* flicker *de quelques 720 combinaisons de 6 photogrammes. Rien ne se répète, il y a toujours un infime changement. Si je ne le montre plus, il m'arrive d'utiliser les mathématiques pour structurer des transitions. Ainsi, après la première attaque dans* Outer Space*, quand les perforations qui apparaissent “en relief” partent de la droite du cadre et traversent l'écran,* c'est blanc *et je voulais que cela devienne noir* ».

Le rythme nerveux du montage et les jeux de lumière du *flicker* nous permettent d'expérimenter l'intensité, le surgissement de l'énergie que le cinéaste communique à la lumière se déplaçant en phase. Renouveau visuel : voir le film de cette façon, c'est le connaître sur un mode sensoriel avec la même immédiateté que le système nerveux quand il reconnaît que quelque chose est chaud.

Chamonix

de Valérie Mréjen



FICHE TECHNIQUE

Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains
Image Catherine Pujol
Son Yolande Decarsin
Décors Quico Herrero
Photographe de plateau Laura Henno
Montage Camille Maury
Interprétation Laura Henno, Dominique Gilliot, Fabienne Gaston-Dreyfus, Bernd Richter, Jocelyne Desverchère, Catherine Vinatier, Manuela Gourary, Quico Herrero, Charles Pennequin
D'après des souvenirs de Tjeerd Alkema,Valérie Brau Antony, Aude Cox, Yolande Decarsin, Dominique Gilliot, Quico Herrero, Valérie Mréjen, Charles Pennequin

France, 2002, 13 minutes, 35 mm, 1/1,85, Couleur, Visa n° 108 744

par Laurence Moinereau

Sur des fonds abstraits de couleur variable, traversés de taches de lumière ou d'éléments géométriques au caractère architectural incertain, se succèdent en plan fixe, face caméra, neuf personnages qui tour à tour racontent une histoire. Le récit a des allures de déposition : une série de faits, précisément rapportés dans l'ordre, sans commentaire ni interprétation. Les acteurs, six femmes, trois hommes, vêtus avec simplicité, immobiles, assis, racontent avec une grande économie de gestes et d'expressions, un visage et un ton sérieux et détachés, presque neutres, un débit souvent monocorde. Les histoires sont présentées comme des anecdotes personnelles vécues par l'orateur ou par un membre de sa famille. Elles sont courtes, d'une durée comprise entre 19 secondes (la première) et 2 minutes 43 (la dernière), et chacune fait l'objet d'un seul plan. Les plans commencent et se terminent en silence, et sont séparés par des noirs d'une durée de 4 secondes chacun.

La réalisatrice

Née en 1969, Valérie Mréjen a suivi des études d'expression plastique à l'Ecole Nationale d'Arts de Cergy-Pontoise et exposé ses œuvres (photos, collages, vidéos), entre autres, à Paris (Galerie Cent8), au Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, au FRAC Languedoc-Roussillon, mais aussi à Madrid ou à Turin. Evoluant dans la sphère de l'art contemporain, elle déclare se sentir avant tout littéraire, et tout son travail prend sa source dans une recherche sur le langage. En 1994, elle présente une série de cartes postales dont les textes sont composés à partir de noms découpés dans l'annuaire : c'est un moyen pour elle de venir à l'écriture, ce qu'elle fait dans de courts romans (*Mon Grand-père*, 1999 ; *L'Agrume*, 2001) ou dans les dialogues rédigés pour des saynètes tournées en vidéo avec des acteurs, qui mettent en scène des situations familiales ou des conversations de la vie quotidienne parasitées par les lieux communs et les tics de langage. Dans sa série suivante, "Portraits filmés", elle demande à des personnes de son entourage de raconter un de leurs souvenirs, qu'elle réécrit à partir de leur première version. En 2001, elle réalise un premier court métrage en 35 mm, *La Défaite du rouge-gorge*.

Récits		Acteurs
L'ampoule de magnésium	1	Laura Henno
Le grand-père	2	Dominique Gilliot
Les enveloppes	3	Fabienne Gaston-Dreyfus
Le soutien-gorge et la lettre en chocolat	4	Bernd Richter
L'anniversaire	5	Jocelyne Desverchère
Chamonix	6	Catherine Vinatier
« Toujours mort ? »	7	Manuela Gourary
L'agonie de doña Angustias	8	Quico Herrero
La poursuite en voiture	9	Charles Pennequin

Propos de Valérie Mréjen

LA GENÈSE

J'ai été invitée à enseigner pour une année au Fresnoy et, dans le cadre de cette invitation, il y a en plus du salaire d'artiste invité un budget de production, j'ai donc eu la possibilité de réaliser un court métrage et j'ai eu envie de repartir des "Portraits filmés" en reprenant certaines histoires que j'avais des regrets de ne pas avoir utilisées ; je les ai réécrites et on a tourné en studio, en 16 mm, avec des comédiens, professionnels ou non, qui ont dû apprendre le texte. Finalement, l'idée c'était de proposer une version de fiction de cette série où les gens, au départ, racontaient des souvenirs à eux.
Les anecdotes sont toutes authentiques. Ce sont des histoires que m'ont raconté des amis ou des gens que j'ai rencontrés. J'aime bien des histoires qui n'ont l'air de rien mais qui ont une charge un peu tragi-comique, un côté absurde et drôle et triste en même temps. Par exemple, cette histoire d'un homme à qui sa mère avait arraché une tique dans le dos avec ses ongles : en fait, c'était son unique grain de beauté. Cette histoire fait généralement beaucoup rire et, quand on y réfléchit, elle est terrible. Je choisis aussi des histoires qui sont vraies mais qui paraissent tellement invraisemblables que je pense qu'elles ne passeraient pas en fiction…

LA DISTRIBUTION DES RÔLES

Dans *Chamonix*, il y a trois comédiennes professionnelles : Jocelyne Desverchère, Manuela Gourary et Catherine Vinatier. Jocelyne, qui jouait déjà dans *La Défaite du rouge-gorge,* raconte ici un souvenir à moi. Quico Herrero raconte sa propre histoire, et aussi Charles Pennequin. Il est le seul à improviser, j'avais réécrit son histoire mais il ne l'a pas apprise. Dominique Gilliot était régisseuse et le dernier jour il nous restait du temps et de la pellicule, donc je lui ai proposé de participer, ainsi qu'à Laura Henno, qui était la photographe de plateau. Laura Henno raconte une histoire de Dominique Gilliot et Dominique Gilliot une histoire à moi. L'histoire de Chamonix est une histoire de Yolande Decarsin, l'ingénieur du son.

LA DIRECTION D'ACTEUR

J'essaie d'éviter les gestes que les gens font volontairement de façon calculée pour produire un effet. Comme le cadre est fixe, le décor très dépouillé, les gestes exagérés sont grossis. Il reste les petits gestes que les gens font automatiquement. Par exemple, Dominique Gilliot jette des regards de droite et de gauche parce qu'elle est inquiète, je trouvais ça bien… J'encourage les gens à y aller doucement, à prendre leur temps, parfois j'indique des pauses précisément après tel ou tel mot.



JOCELYNE DESVERCHÈRE



LA DÉFAITE DU ROUGE-GORGE



CATHERINE VINATIER



MANUELA GOURARY

PORTRAIT/AUTOPORTRAIT : LA PAROLE

Si c'est un autoportrait, ça passe par la parole. Mais ce n'est pas ma voix. Ça peut donner cette impression parce que c'est le même type de façon de parler pour tous, assez neutre, un peu lent, un peu froid… Je ne sais pas si je parle comme ça. C'est un mélange, je veux aussi garder précisément ce qui vient des gens. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui vient d'eux, mais je me l'approprie par la réécriture.
J'enlève des répétitions, des insistances inutiles, des formules utilisées à l'oral qui sont superflues, mais je garde des expressions qui leur sont propres. J'essaie aussi de mettre en valeur la chute ou, au contraire, de la supprimer… J'essaie d'éviter surtout la conclusion, le commentaire que les gens ajoutent pour fermer et pour garder le contrôle de ce qu'ils racontent. C'est aussi pour laisser une incertitude ; j'aime faire planer le doute sur la véracité des récits.
J'avais travaillé en vidéo sur les mots qui ne veulent rien dire, les trucs qu'on répète sans cesse : « *Quoi de neuf ? Qu'est-ce que tu deviens ?* » Cette fois je voulais vraiment que les gens disent quelque chose d'eux, laisser tomber les mondanités, aller vers l'humain. Les histoires sont plus personnelles et, aussi, ce qui est important, c'est tout ce qu'on entend et qui n'est pas dit.

ET LE SILENCE ?

Je pense en ce moment à filmer une situation silencieuse. J'ai beaucoup voyagé ces derniers temps et passé du temps dans des hôtels ; j'aime bien observer des gens au petit déjeuner, quand ils vont au buffet se servir, etc. Je trouve ça très intéressant et je pense mettre en scène ces situations. Je vais aussi faire des portraits photographiques. Je n'en faisais pas avant.
Un aphorisme de Bresson : « *Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser),* sans les atténuer.[1] »
C'est vrai qu'il y a une recherche d'épuration, de gommage et de simplicité, en tous cas dans *Chamonix*, et c'est vrai que je n'ai pas forcément envie de montrer les choses telles que je les vois, mais de les tirer un peu comme un tissu par endroits. J'ai aussi passé beaucoup de temps à tirer sur les plis des vêtements des comédiens pour éviter que tel col soit mal plié ou qu'il y ait des reflets…

PROJET

Je prépare un documentaire sur les gens qui sont nés dans des familles religieuses en Israël et qui ont décidé de devenir laïcs, donc qui sont obligés de se défaire de leurs habitudes et de transgresser tout ce qu'on leur a appris depuis l'enfance pour devenir non-pratiquants. C'est un parcours qui est un peu à contre-pied de ce que les gens font plus généralement, c'est assez rare, il y a moins de gens qui vont vers la laïcité que le contraire, parce que c'est plus difficile, je pense.

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 18.

ANALYSE



Le vacillement du portrait

La structure de *Chamonix* n'est pas celle d'un récit, mais d'abord celle d'un dispositif scénique au sein duquel se développent des micro-narrations verbales successives. Le dispositif est à première vue contraignant, fermé, répétitif. Les anecdotes sont variées et surprenantes, par leur invraisemblance, la brutalité de leur chute ou l'absence d'un "message" qui en rendrait le sens lisible. Le dispositif est marqué par la planéité et la frontalité. Les récits enchâssés dans ce cadre s'ouvrent et se ferment comme une série de parenthèses ou de fenêtres, dessinant en arrière-plan les fragments d'une perspective. Cette articulation détermine un système dont il s'agit d'identifier les mécanismes et les effets.

Le modèle esthétique le plus prégnant dans *Chamonix* est celui du portrait, peint ou photographié, qu'évoquent la frontalité, le regard caméra, la fixité du cadre, la planéité du fond. A cela s'ajoute la pose d'acteurs quasi immobiles, ainsi que leur silence en début et en fin de prise. Si portrait il y a, c'est donc que les acteurs sont des *modèles*, mais des modèles doués de la parole, ce qui nous entraîne du côté de Bresson, de ses voix blanches, de ses gestuelles minimalistes : chez Mréjen comme chez lui, ce qui apparaît d'abord comme contrainte ou système dans la direction d'acteur est de toute évidence une épuration. Par le biais de la réécriture, le langage débarrassé de ses scories fait entendre la singularité de la parole (idiolecte de tel ou tel acteur d'origine étrangère) et de la voix (accent, « *timbre = estampille*[1] »). De même pour le corps : quand la volonté d'*interprétation* est entravée, une vérité obtuse, irréductiblement singulière, s'affiche à travers ces microgestes non contrôlés (mains, regards) que le spectateur se met à scruter sans pouvoir les déchiffrer. Supprimer le naturel, retrouver la nature.

La fausse systématicité du dispositif ne met donc au jour que des variations, y compris dans le dispositif scénique qui n'est jamais tout à fait identique : un fond uni, mais traversé de taches, une planéité contredite par la prégnance des ombres, dont l'emplacement varie avec les directions d'éclairage, des compositions asymétriques. Pour avoir exploré précédemment l'emprise sur l'individu des codes langagiers et sociaux ou des structures familiales, Mréjen sait qu'il y a toujours un système : on ne peut en faire fi, mais on peut ruser, lui en substituer un autre dont on se rend maître et dont on fait jouer le mécanisme de façon à y faire apparaître des différences.

Différences qui à leur tour engendrent des liens, et recomposent un ensemble. Non seulement le dispositif repose sur la série, donc le rassemblement (du photomaton à la galerie de portraits) mais en outre, en dépit d'une démultiplication des coupures, des limites (isolement, tranchant du cadre, noirs), il autorise la circulation de deux éléments qui semblent pouvoir aisément les franchir : les couleurs, les récits. Les couleurs des fonds lient des plans par contiguïté (le kaki de l'histoire des enveloppes, celui de l'histoire du soutien-gorge et de la lettre en chocolat) ou à distance (le bleu de "Chamonix", le récit-titre, revient dans le récit final), les couleurs des vêtements (la lettre en chocolat : chemise violette et veste gris-bleu, puis l'anniversaire : veste violette, tee-shirt bleu-mauve) suscitent par leur déplacement des associations entre les récits dont le principe varie sans cesse (le récit-titre et le récit final : lien structurel ; les enveloppes et le soutien-gorge : lien thématique — la différence des sexes —, mais aussi écho entre deux motifs, l'enveloppe et la boîte aux lettres), le sens se diffusant ainsi en réseau au travers des mailles d'une parole unifiée par la réécriture (encore une histoire de tissu : *textus*).

Le déplacement est également à l'œuvre dans les récits eux-mêmes. Déplacement d'ordre temporel, quand se déploie dans le *hic et nunc* du portrait ranimé l'épaisseur d'un souvenir reposant sur la superposition de plusieurs strates de passé : l'anecdote se déroule en deux temps, avec des effets d'après-coup (Chamonix, ou le coup de fil à propos de la lettre en chocolat), implique une attente de plus ou moins longue durée (dix minutes pour le grand-père qui ne la supporte pas, une journée pour l'anniversaire, plusieurs années dans Chamonix), met le souvenir en abîme (« *il se souvient que la dame est veuve* »), réinjectant de la durée et donc du mouvement dans ce qui semblait le plus irréductiblement inerte (« *Toujours mort ?* »). Déplacement d'ordre herméneutique : tous ces récits reposent sur un mécanisme de décalage. Entre les apparences et la réalité, il engendre l'erreur (la poursuite en voiture), entre l'attente et son résultat, la déception (l'anniversaire), entre la cause et sa conséquence, la surprise — le mécanisme jouant cette fois à l'endroit du spectateur (l'histoire du grand-père).

Ainsi rien n'est conforme à ce qu'il y paraît. Dans *Chamonix*, l'apparente rigidité du système donne naissance à des variations et circulations multiples, la pseudo-clôture s'ouvre sur la labilité d'un sens jamais contenu dans les limites étroites de l'anecdote, rebondissant sur des fausses chutes qui servent à botter en touche. C'est que la netteté du trait (dessin des silhouettes, concision de la phrase, clarté de l'élocution) débouche sur l'aporie qui est celle du portrait — vouloir enclore la personne dans les limites de la figure —, et qu'il faut y réintroduire, autrement, le vacillement de ce qu'il cherche en vain à cerner : l'identité.

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 112.



L'AMPOULE DE MAGNÉSIUM



LE GRAND-PÈRE



LES ENVELOPPES



LE SOUTIEN-GORGE ET LA LETTRE…



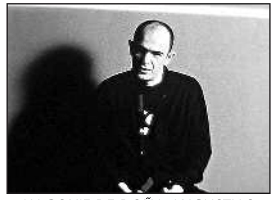
L'ANNIVERSAIRE



CHAMONIX



« TOUJOURS MORT ? »



L'AGONIE DE DOÑA ANGUSTIAS



LA POURSUITE EN VOITURE

« Parler avec les mots des autres »

Constitué de mentions blanches défilant sur fond noir au son d'une voix off, le générique de fin de *Chamonix* abolit l'image au profit du règne sans partage du Verbe — mais d'un Verbe qui ne laisse pas d'être lui-même fort partagé. Son contenu dévoile en effet au spectateur un jeu subtil de distribution des rôles et de transfert de la parole. La liste des acteurs est classée par ordre d'apparition, celle des "auteurs" de récits par ordre alphabétique : impossible de savoir qui parle pour qui, mais on remarque des récurrences de noms, ce qui suppose que certains racontent leur propre histoire, d'autres non (en fait, le dispositif est plus pervers encore puisque Dominique Gilliot, auteur et actrice, raconte à l'écran une histoire de Valérie Mréjen). On note que des membres de l'équipe technique sont acteurs, auteurs, ou les deux ; que la cinéaste, si elle réécrit les récits des autres, leur a aussi confié l'un de ses souvenirs personnels. On constate enfin un déséquilibre entre les listes de noms (9 acteurs, 8 auteurs), un blanc qui suscite une énigme : quel est le nom manquant ?

Les mentions matérialisent donc un double jeu sur le documentaire (l'ancrage dans le réel est assuré par l'identification de certains témoins) et la fiction (qui se glisse dans l'écart entre les listes), et soulignent le principe de superposition des voix (témoin, écrivain, acteur) qui fait de chaque récit un palimpseste, ce que confirme, d'une autre manière, le récit en voix off.

Cette voix est celle de l'acteur Bernd Richter qui raconte à nouveau, mais en allemand, l'anecdote de la lettre en chocolat. Il n'est pas difficile de comprendre qu'il s'agit de sa

avec
par ordre d'apparition

Laura Henno
Dominique Gilliot
Fabienne Gaston-Dreyfus
Bernd Richter
Jocelyne Desverchère
Catherine Vinatier
Manuela Gourary
Quico Herrero
Charles Pennequin

d'après des souvenirs de

Tjeerd Alkema
Valérie Brau Antony
Aude Cox
Yolande Decarsin
Dominique Gilliot
Quico Herrero
Valérie Mréjen
Charles Pennequin

ATELIERS

☞ Modèles

Il n'est guère possible de comprendre les consignes données à ses comédiens par Valérie Mréjen sans faire référence à Robert Bresson, dont les *Notes sur le cinématographe* manifestent une extrême défiance à l'égard des acteurs, trop proches du théâtre : « *Plus ils s'approchent (sur l'écran) de leur expressivité, plus ils s'éloignent* ». Leur voix « *travaillée comme chez X* […] *n'est plus ni âme ni chair* ». Seule solution pour le créateur cinématographique : avoir recours à des modèles qui ignorent la notion de jeu : « *Il ne s'agit pas de jouer "simple", ou de jouer "intérieur", mais de ne pas jouer du tout.* » L'apparente monotonie de leur diction (« *Soumets tes modèles à des exercices de lecture propres à égaliser les syllabes et à supprimer tout effet personnel* voulu. ») assure ainsi un gain « *en profondeur et en vérité* ». Les modèles sont « *mécanisés extérieurement. Intacts, vierges intérieurement* ». Enfin, le conseil donné à ces modèles : « *Parlez comme si vous parliez à vous-mêmes* », vise à favoriser le monologue aux dépens du dialogue. On pourra donc choisir l'une des séquences de *Chamonix* et mettre en avant le travail du comédien (neutralité apparente, refus du jeu, interdiction des gestes exagérés) pour préciser l'influence du créateur de *Pickpocket* (1959) et de *L'Argent* (1983) sur les portraits de Mréjen.

☞ Dispositif

Chamonix permet de mettre en avant la notion de dispositif ; d'une séquence à l'autre, les élèves peuvent être amenés à repérer les constantes de la mise en scène : fixité du cadre, recours au plan-séquence, unicité et immobilité du personnage, filmage frontal, regard caméra, neutralité du jeu, évocation d'un souvenir... Pourtant, si Valérie Mréjen joue de toute évidence sur la répétition, il convient aussi de mettre en avant les variations observables d'un plan à l'autre. Travail sur les couleurs, géométrisation de l'espace, durée des séquences, alternance des acteurs ou relation des personnages à l'histoire sont autant d'éléments qui mettent en relief chaque plan et permettent de le considérer aussi comme une entité autonome. L'étape suivante, en classe, pourrait être la production par les élèves de récits oraux rendant compte de souvenirs précis, les plus intéressants pouvant faire l'objet d'une transcription visant à les alléger de tout commentaire. Chaque texte obtenu serait ensuite appris et interprété par un ou plusieurs "acteurs". Si l'on dispose d'une caméra, le tournage de plusieurs *portraits*, selon les contraintes précédemment observées, pourrait alors être envisagé. Dans un dernier temps, différents enchaînements des séquences filmées seraient proposés et comparés : émergeraient ainsi plusieurs principes (construction d'une progression d'ensemble, valorisation des temps forts, aménagement de transitions thématiques…) qui donneraient éventuellement lieu à une réflexion sur le montage cinématographique.

langue maternelle, ni de constater que son usage détruit la cohérence de l'assemblage énonciateur-récit (le souvenir d'enfance se déroule aux Pays-Bas). Resurgissant comme le texte effacé du palimpseste, cette “version originale” constitue une nouvelle strate du récit. Elle offre également une alternative, l'occasion d'une comparaison qui permet de faire encore jouer le sens.

Entre la “VO” et la VF, on note d'abord, rétrospectivement, des erreurs de traduction (« école normale » pour « *Grundschule* » qui signifie « école primaire », « blouse » pour « *Bluse* » qui signifie plutôt « chemisier »), emblématiques de la logique idiolectale d'une réécriture qui inscrit dans le texte-portrait les traces de la parole lorsqu'elle est singulière. Puis de la VF à la “VO”, la disparition de mots et de phrases (soulignés dans le texte français ci-contre), correspondant surtout à des détails descriptifs, visuels : la suppression du mot « spectacle » (la “VO” dit juste « *beim Anblick des weißen Kautschuk* » : « à la vue de l'élastique blanc ») semble confirmer le règne de la parole. Enfin, déterminée par la durée du générique (la parole est elle-même soumise à l'écrit), la “VO” est plus courte que la VF : elle s'arrête au milieu de l'histoire, semblant battre en brèche le principe de la chute en dénonçant son caractère aléatoire, et refuser une dernière fois, à défaut de la clôture du récit, celle du sens — d'autant que la dernière proposition (en italique dans le texte allemand ci-dessous) est marquée à la fois par un lapsus, une incohérence syntaxique et une faute de grammaire.

Sa traduction exacte serait en effet : « […] j'ai décidé de lui acheter une lettre en chocolat *qui* [*das*] *commençait avec son nom… avec l'initiale de son nom* ». La langue française est inapte à rendre compte de la confusion de genre dont témoigne l'emploi du pronom relatif, censé s'accorder avec le nom : « *das* » est neutre, et employé à la place de « *der* » puisque le nom « lettre » est en allemand masculin (*der Buchstabe*). On peut se contenter d'entendre dans cette confusion un écho aux troubles de la reconnaissance ou de l'interprétation qui parsèment les autres récits, et en faire le dernier symptôme d'une irréductible difficulté d'identification, de délimitation des contours. Mais la bifurcation de la proposition désigne aussi un point de butée, parce qu'elle engendre une répétition, celle du mot « *Name* » (« nom » et non « prénom », alors que l'adjectif « anonyme », accolé au mot « cadeau » dans la VF, a disparu de la phrase).

En ce lieu de la signature qu'est le générique, que vient signaler ce trouble autour du nom ? Première remarque : si on lit cette répétition comme une réponse à l'absence signalée d'un nom dans la liste des témoins, on ne sera pas surpris d'apprendre que ce nom manquant est celui de Mréjen, et que cette absence est elle-même la traduction d'une répétition (deux de ses souvenirs sont racontés par deux actrices différentes) — façon de marquer la présence de l'auteur par une lacune, un vide, un retrait qui serait sa marque de fabrique, sa signature (voir les ellipses dans les récits), de rappeler (en perturbant la logique de transfert des voix) que ce qui se dessine dans le tissu des paroles échangées est bien un autoportrait, mais en creux. Deuxième remarque : qu'est-ce que le nom sinon ce qui prétend l'identification possible, en inscrivant l'identité dans le langage, celui des autres, dont l'individu est ainsi dès sa naissance prisonnier ? Le point de butée ici, ce serait cette malédiction de l'origine (par la grâce de la langue allemande, dans laquelle le verbe clôt la subordonnée, le mot de la fin de *Chamonix* est « *anfing* », qui signifie « commençait ») à laquelle on échapperait en inversant le mécanisme : en faisant parler les autres, en parlant à travers eux. Jean Eustache dans *La maman et la putain* faisait dire à Jean-Pierre Léaud : « *Parler avec les mots des autres, voilà ce que je voudrais. Ce doit être ça la liberté* ».

L'histoire de la lettre en chocolat

Version française

J'avais 17 ans et j'étais à **l'école normale** aux Pays-Bas, et dans ma classe sur un banc devant moi y'avait une fille qui portait une **blouse** blanche. Je ne la voyais que de dos et je pouvais percevoir que son soutien-gorge était tenu par un élastique blanc fendu et un bouton cousu artisanalement. Pour comprendre mon étonnement, il faut savoir que j'ai été élevé dans une boutique où on vendait des corsets et des soutien-gorges et où la couleur dominante était le rose saumon. Il y avait des lacets de 10 mètres, des crochets, des baleines, et autre attirail. Voyant ce spectacle de l'élastique blanc, je suis tombé amoureux. Mais comme j'étais très timide, je ne savais pas comment le dire. Heureusement il y avait la fête traditionnelle de Saint Nicolas où on s'offrait des cadeaux anonymes, et *j'ai donc décidé de lui offrir une lettre en chocolat correspondant à l'initiale de son prénom*.

NB : La ponctuation est rétablie d'après la logique grammaticale et ne tient pas compte de la diction. Les passages soulignés sont ceux qui ont disparu dans la version allemande, où ils sont signalés par des étoiles. Les passages en gras signalent les problèmes de traduction : ce sont les traces de la langue allemande dans le texte. L'italique isole la proposition finale commentée dans l'analyse.

Version allemande

Ich war siebzehn Jahre alt und war auf der **Grundschule** in Holland und in meiner Klasse auf der Bank vor mir saß ein Mädchen mit einer weißen **Bluse**. Ich sah sie nur von hinten und konnte bemerken, daß ihr Büstenhalten mit einem weißen Kautschuk befestigt war*. Um mein Erstaunen zu erklären müssen Sie wissen daß ich in einem Geschäft aufgezogen war, wo man Korsetts und Büstenhalten verkaufte und wo die allgemeine Farbe rosa war*. Beim Anblick* des weißen Kautschuk verliebte ich mich in das Mädchen. Ich war aber so schüchten daß ich nicht wußte wie ich ihr es sagen konnte. Zum Glück waren wir ganz in der Nähe von dem Nikolaus-Tag, wo man normalerweise sich *Geschenke macht und *ich habe mich entschieden, ihr einem Buchstaben aus Schokolade zu kaufen, das mit ihrem Namen… mit dem Buchstaben ihres Namens anfing.*

La parole au cinéma

L'usage de la parole au cinéma provoque souvent le mépris ("cinéma bavard") ou la méfiance (la parole comme cheval de Troie du théâtre), et ses rapports avec l'image sont souvent pensés comme conflictuels. On sait que l'avènement du parlant a provoqué la vindicte des partisans d'une supposée "pureté" de l'art cinématographique. On se rappelle moins en revanche que le premier film officiellement parlant, *Le Chanteur de jazz* (1927) d'Alan Crosland, traite du conflit entre un fils qui veut se "donner en spectacle" dans les cabarets et son père qui le veut chantre à la synagogue. L'intrigue se noue autour du chant de Kol Nidré qui a lieu à l'entrée du jour du Grand Pardon et constitue, avec la demande du pardon des péchés, dont le plus grave est l'idolâtrie (culte des images), la cérémonie centrale d'une religion exclusivement fondée sur la parole[1]. Qu'Hollywood règle la question par une réconciliation ne peut étonner, mais la pensée religieuse de la difficile articulation image/parole ne cessera de nourrir la réflexion des cinéastes, de l'appropriation démiurgique du Verbe par Welles à la mise en scène de l'interdit par Straub, dans *Moïse et Aaron* (Moïse incarnant le refus de la Trinité cinématographique « *de l'image, de l'affect et de la fiction*[2] »), en passant par le discours godardien sur l'Incarnation. Il est alors tentant de relire l'interprétation de la fin de *Chamonix* (disparition de l'image, butée sur le nom[3]) à la lumière du prochain projet de Valérie Mréjen : un documentaire sur l'abjuration de la religion juive.

Empruntant la voie ouverte par d'illustres prédécesseurs (des pionniers — Guitry — aux modernes — Godard, Oliveira), Mréjen en prenant le parti de la parole filmée adopte le dispositif le plus radical, le plus provocant : non seulement elle ne filme que la parole (comme événement et récit d'événements) mais elle la filme de face et en son *in*, instituant en règle la transgression d'un autre tabou du cinéma classique, le regard caméra. Ainsi mise en lumière, la parole est étudiée sous deux angles. D'abord celui, visuel, de l'émission : la coïncidence de la voix et de sa source renvoie au fantasme d'une subjectivité unifiée, sans cesse menacée de dissociation (corps silencieux, voix off) ; elle réitère le miracle de l'incarnation et fait apparaître la parole comme geste ; elle est aussi une tentative pour capturer ce qui n'a pas de bords discernables, pour "peindre" la voix (les cinéastes de la parole de face, de la profération de la parole, sont aussi souvent des cinéastes de l'articulation — jusqu'à l'exagération : Straub — qui comme Mréjen semblent vouloir découper les contours de la parole en maîtrisant son flux). Ensuite, celui de l'écoute. Il s'agit de faire entendre la voix, dans son acception physique (intimité d'une prise de son on ne peut moins théâtrale qui restitue la moindre déglutition) et subjective (par une neutralisation paradoxale : c'est le versant "bressonnien" de *Chamonix*) ; mais aussi le texte (dont la présence est souvent restituée, chez les cinéastes de la parole, par une transgression des règles de la diction naturaliste : Eugène Green transpose les règles de diction du théâtre baroque, qu'il a tâché de reconstituer, avec l'usage systématique des liaisons, aux dialogues de son film *Toutes les nuits*, adaptation de la première *Education sentimentale* de Flaubert) ; enfin le silence (à la fois dans l'énonciation — les pauses —, et dans l'énoncé — le non-dit).

Ce dispositif imite aussi, pour le pervertir, celui du témoignage dans le documentaire (jusque dans la volonté ethnographique de recueillir des accents, des "parlures" spécifiques, qu'on retrouverait chez un Pierre Perrault). De ce point de vue, la référence majeure chez Mréjen est Depardon : distance, fixité des cadres, métaphore du "tribunal" ou de la "déposition" qui évoquent *Faits divers* et surtout *Délits flagrants*. Mais si Depardon filmait la vérité de profil, Mréjen ne peut filmer de face que des acteurs, des personnages (la parole filtre par le trou du masque : *per-sonare*[4]), sans doute parce que cette vérité mérite un détour. Celui de la réécriture évoque un autre grand modèle, Eustache, qui a exploré successivement presque toutes les possibilités de la parole filmée et de sa circulation : le témoignage (*Numéro zéro*), l'usage dans une fiction de dialogues intimes enregistrés et réécrits (*La maman et la putain*), la répétition d'un même récit oral filmé comme une fiction puis comme un documentaire (*Une sale histoire*), la description mensongère (dans *Les Photos d'Alix*, la voix décrit des images qui ne sont pas celles que l'on voit). Car chercher la vérité dans la parole, c'est aussi trouver le mensonge : même chez Depardon (*Muriel Leferle*, "suite" de *Délits flagrants*, oppose les mensonges extravagants d'une délinquante à la méthode du "mensonge vraisemblable" préconisé par son avocat), et *a fortiori* dans les fictions de "cinéastes de la parole", qui sont souvent de grands menteurs (Guitry-Talleyrand dans *Le Diable boîteux* : « *Dieu a donné la parole à l'homme pour qu'il puisse déguiser sa pensée* »).

Le titre de *Chamonix* est emprunté au récit cruel et jubilatoire, savamment composé, de l'histoire d'une femme à qui l'on a raconté des histoires, et qui les a crues. C'est qu'il faut tout le désespoir de la parole trahie pour que lève le grain de la fiction.





Délits flagrants de Raymond Depardon (1994).

1. Cf. Youssef Ishaghpour, "La parole et l'interdit des images : *Le chanteur de jazz* et les juifs d'Hollywood", in *L'image et la parole*, Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, sous la dir. de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1999.
2. *Ibid*, p. 152.
3. Dans la religion juive, un interdit pèse aussi sur le nom de Dieu, qui ne doit pas être prononcé.
4. Le mot latin *persona*, d'origine étrusque, signifie "masque de théâtre" et désigne aussi bien l'acteur que le personnage : ce masque que portaient les acteurs dans la tragédie antique était troué pour laisser passer la voix (*per-sonare* = "sonner à travers").

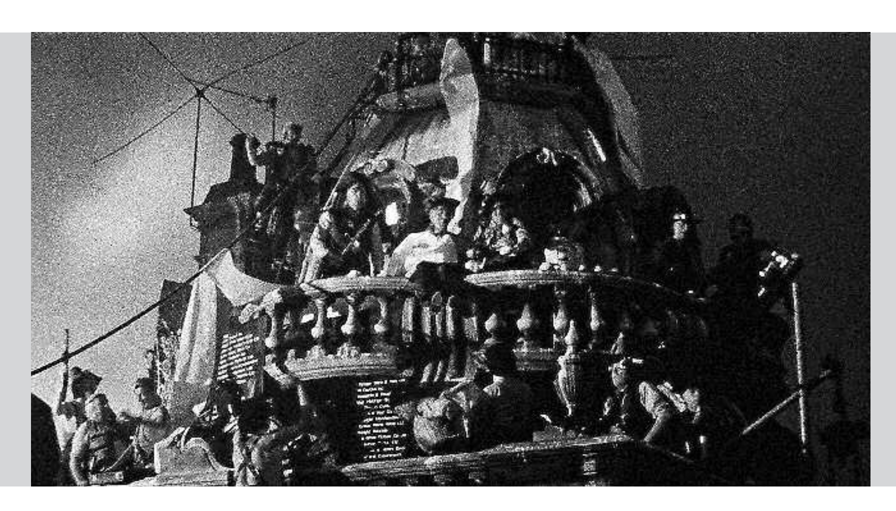
ATELIER

Souvenirs de l'infra-ordinaire

En faisant la part belle à des anecdotes tirées du quotidien, apparemment dérisoires, la réalisatrice semble reprendre le questionnement qui sous-tend l'œuvre de Georges Perec : « *Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel* […]. *Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?* […] *Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique mais l'endotique* » (« Approches de quoi ? », in *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989). De fait, *Chamonix*, de même que *W ou le souvenir d'enfance* ou *Je me souviens* peut renouveler les approches traditionnelles du biographique.

The Crimson Permanent Assurance

de *Terry Gilliam*



FICHE TECHNIQUE

Production The Monty Python Partnership
Image Roger Pratt
Son Debbie Kaplan
Musique John Du Prez
Décors Random, Mickael Beard, Westbridge Studios, Peter Pullen
Costumes Joyce Stoneman
Cascades William Hobbs
Maquillage Claire Careau
Interprétation Sydney Arnold, Andrew Bicknell, Myrtle Devenish, Eric Francis, Billy John…

Grande-Bretagne, 1983, 15 minutes, 35 mm, 1/1,85, VOSTF, Couleur, Visa n° 57 482

par ***Philippe Ortoli***

Londres, 1983 : sous le joug de leurs jeunes patrons, les employés de la compagnie d'assurances Crimson, bien qu'ayant dépassé l'âge de la retraite, continuent de travailler tels des galériens. Le licenciement de l'un d'entre eux attise la révolte : les vieux salariés, muant les tampons encreurs en manches de sabre, les portemanteaux en crochets et les bureaux en planches à supplices, anéantissent alors les arrogants *managers* qui les asservissent. Puis, ces mutins détachent leur immeuble du sol auquel l'amarre une chaîne s'avérant être une ancre, et, à bord du bâtiment libéré, partent à l'abordage d'autres antres de l'oppression financière. Le *Central Business District* verra ainsi un de ses gratte-ciel pilonné à coup de tiroirs et ses raiders, impavides, réduits à néant. Seules les limites de la terre plate qu'ils arpentent, précipitant leur glorieux édifice dans le vide, auront raison de ces septuagénaires écumeurs...

Filmographie

1974 : *Monty Python, sacré Graal* (*Monty Python and the Holy Grail*), co-réalisateur avec Terry Jones, co-scénariste, animateur et interprète.

1976 : *Jabberwocky* (idem), réalisateur.

1979 : *Monty Python, la vie de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*) de Terry Jones, co-scénariste, chef-décorateur, animateur et interprète.

1981 : *Bandits, bandits* (*Time Bandits*), réalisateur, producteur et scénariste.

1982 : *Monty Python à Hollywood* (*Monty Python Live at the Hollywood Bowl*) de Terry Hughes, co-scénariste et interprète.

1983 : *Monty Python, le sens de la vie* (*Monty Python's The Meaning of Life*) de Terry Jones, réalisateur du "complément de programme" *The Crimson Permanent Assurance* et de la séquence qui le reprend dans le long métrage, co-scénariste, animateur et interprète.

1985 : *Brazil* (idem), réalisateur, scénariste.

1988 : *Les Aventures du baron Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*), réalisateur et co-scénariste.

1991 : *Fisher King* (*The Fisher King*), réalisateur.

1995 : *L'Armée des douze singes* (*Twelve Monkeys*), réalisateur.

1998 : *Las Vegas Parano* (idem), réalisateur et co-scénariste.

2004 : *Good Omens* (en préparation).

Terry Gilliam : la création à jets continus

Placée sous le signe d'une frénésie de savoir, la jeunesse universitaire de Terry Gilliam (né à Minneapolis en 1940) se partage entre la physique, les Beaux-Arts et les sciences politiques. Mais ces années à Los Angeles sont surtout celles de son apprentissage artistique (*Fang*, publication satirique où il commence à dessiner) que, parti pour New York en 1964, il poursuit, via le magazine *Help !*, publié par Kurtzmann (fondateur de *Mad*), et qu'il parachève en Europe, notamment en France (*Pilote* avec Gosciny). De retour à L.A., cette prééminence du pictural le verra travailler dans une agence publicitaire où il réalisera des affiches pour Universal.

LES ANNÉES MONTY PYTHON

Après son licenciement, il se rend à Londres et y vit comme dessinateur : c'est John Cleese (rencontré comme acteur de roman-photo dans *Help !*) qui le présente à Barclay, producteur d'une émission télévisée comique, *Do not adjust now set*, où officient Eric Idle, Terry Jones et Michael Palin. Gilliam y occupe plusieurs postes (scénariste, acteur) dont celui de réalisateur de séquences d'animation, spécialité qui restera sa marque de fabrique au sein des *Monty Python*, qu'avec ses camarades de TV, Cleese et l'humoriste Graham Chapman, il fonde en 1969, après plusieurs participations à des shows cathodiques (dont le *Marty Feldman's Comedy Machine*, animé par l'inoubliable acteur des films de Mel Brooks). Cette troupe, caractérisée par un humour non-sensique et une agressivité véritablement *punk*, possédera son *show* sur la BBC (*Monty Python's Flying Circus*). L'écran devenant trop petit pour elle, la joyeuse bande envahit les salles de cinéma en 1974 avec *Sacré Graal*, mémorable parodie de la Geste arthurienne, mais, très vite, Gilliam ressent le besoin d'une indépendance artistique et il réalise seul *Jabberwocky*, adapté d'un poème de Lewis Caroll. Les activités collectives n'en sont pas pour autant abandonnées, en tant qu'acteur (*La Vie de Brian*, pastiche du Nouveau Testament) ou réalisateur (*The Crimson Permanent Assurance*, ce court métrage étant le prologue du *Sens de la vie*), mais c'est à des projets personnels que Gilliam consacre désormais l'essentiel de son temps.

LES RÉGIONS DE L'IMAGINAIRE COLLECTIF

Son cinéma se caractérise par une implantation solide dans les territoires du mythe : cycle du Graal (*Fisher King*), Passion (*L'Armée des douze singes*), légendes populaires (*Bandits, bandits*, condensé jubilatoire des héros de l'enfance), éparses figures de contes









De haut en bas : *The Crimson Permanent Assurance*, *Le Sens de la vie*, *Brazil*.

(monstres, ogres et autres cavaliers de l'apocalypse) sont convoqués de film en film, s'inscrivant au sein d'un imposant imaginaire collectif. Le propre de ces références est de se révéler au sein d'univers modernes, voire futuristes (le rêve icarien de *Brazil*), créant, par leur intrusion, un choc qui est d'abord esthétique. *A contrario*, lorsque le cinéaste choisit la voie du merveilleux, il imprègne celui-ci d'un trivial qui, s'il relève du goût de l'anachronisme cher aux Monty Python (*Sacré Graal*, où le roi Arthur est embarqué dans un véhicule de police !), s'en éloigne pourtant : *Jabberwocky* et sa dulcinée odieuse, *Bandits, bandits* et son ogre perclus de douleurs, déclinent les modalités de cette contamination constitutive du style de Gilliam, pour qui l'image est multiple, traversée de courants contradictoires qui l'installent dans un déséquilibre fondamental.

L'IMAGE EN MUTATION PERPÉTUELLE

Cette obsession de l'hétérogénéité (dont le premier signe, hérité des *Monty Python*, réside dans l'apparition de dessins animés aux côtés de figures de chair et de pellicule) souligne la quête de personnages vers les modèles que la fiction évoque pour tresser leurs ombres (*Brazil* ou *Fisher King*). En déterrant la valeur subversive des fables ancestrales, en révélant les archétypes au sein d'une représentation de la réalité actuelle, Gilliam raconte une histoire éternelle, celle de la révolte de l'homme contre un système qui l'asservit. Ce salutaire anarchisme s'alimente d'une réflexion autour de l'image, menée d'abord sur sa subjectivité fondamentale (délire, rêve, hallucination, elle est produite par un regard), ensuite sur sa forme : les fréquentes inclinaisons des cadrages, le choix de téléobjectifs heurtant les personnages aux parois de l'objectif (*Las Vegas Parano*), de grands-angulaires découvrant des profondeurs vertigineuses (la fin de *Brazil*), la saturation du champ par une multitude d'éléments (l'asile de *L'Armée des douze singes*), invoquent un désordre érigé en principe de composition. Cette vision tourmentée — que l'on peut rapprocher du baroque — se revendique comme projection, nullement comme imitation, et elle transcrit la fièvre d'un esprit dévoré par la peur de l'enfermement et de l'immobilisme, luttant contre les bords du cadre pour la liberté de son contenu, liberté qui est bien souvent celle du chaos. Ainsi, Gilliam prend place entre Fellini et Bergman, créateurs vivant l'image cinématographique comme prolongement de l'image mentale, la sacrant unique proposition à formuler quant à la possibilité de comprendre le monde.

Le fait qu'une œuvre aussi riche dénude ainsi son propre matériau explique que, entre ses projets avortés (notamment un *Don Quichotte* inachevé), ses démêlés avec les studios américains (la version américaine de *Brazil* amputée de quelques scènes-clefs) et son utilisation singulière des stars (Robin Willams dans *Fisher King*, Bruce Willis dans *L'Armée des douze singes*, Sean Connery dans *Bandits, bandits*), le cinéaste perpétue la représentation de l'auteur luttant dans et contre l'industrie pour redéfinir l'art qui en est la source.

Un art de la métamorphose

Le fait que le cinéma articule les vertus du mouvement et de la photogénie lui permet de conférer au principe de métamorphose l'illusion du sensible. En cela, *The Crimson Permanent Assurance* est une expérience qui ne peut être menée que parce que son ressort — l'interférence de deux univers, puis leur fusion — est tendu par un dispositif revendiquant l'analogie visuelle et sonore comme loi.

Gilliam s'inscrit dans la tradition d'un grand écran *présentifiant* l'imaginaire en une synthèse de formes semblables à celles qui peuplent notre expérience perceptive des choses. De fait, même sa vision du banal (le début décrivant l'intérieur de la compagnie) est envahie d'éléments le rendant singulier. La force du plan initial, dévoilant, en profondeur d'un jeune patron, la masse des vieux employés, dont les corps, mus en un balancement d'avant en arrière, semblent réduits à l'état de machines poussives, est emblématique de cette volonté. La lenteur du rythme à laquelle se conforme cet étrange ballet de comptables voûtés est d'abord celle du comique (qui, dans sa généralité bergsonienne, exploite les confusions entre le vivant et le mécanique[1]), mais Gilliam ne s'en tient pas à cette dénonciation humoristique des conditions de travail.

Ainsi, si mêler la représentation de travailleurs canoniques asservis à des *Golden Boys* sans pitié et celle de galériens ployant sous le fouet de cruels contremaîtres poursuit la critique sociale sur un mode iconoclaste, cette dernière, à travers le montage alterné (voir « Analyse de séquence ») — qui, semblable à l'utilisation qu'en fait Chaplin dans *Les Temps modernes* (quand il fait se succéder la vue des ouvriers se rendant à l'usine à celle d'un troupeau de moutons), assigne un statut d'évidence à la comparaison qu'il dresse —, s'avère ne poser que les prémisses d'une mutation à venir. Elle est amorcée par d'autres matières expressives : la musique, en premier lieu, toute en cuivres, en cordes et en battements de tambours, évoquant le film d'aventures hollywoodien ; le bruit, ensuite, puisqu'à l'écrasement des tampons et au maniement des calculettes se mêle le claquement du fouet ; la voix, enfin, *off* et extérieure à l'action qui, d'un ton autoritaire, décrit le contexte et amorce l'histoire, garante de leurs vraisemblances et gardienne de la narration qui les utilise. Dès lors, l'enjeu de Gilliam sera de réduire le décalage (entre les physiques pathétiques et la grandiloquence lyrique des références romanesques), d'atténuer les effets de similitude jusqu'à les dissoudre au sein d'une même image sonore. Ce souci passe par l'utilisation de la syllepse[2], procédé symptomatique des pouvoirs du cinéma, puisqu'il s'agit de doter une chose d'un sens différent de celui sous lequel on la perçoit trivialement, tout en conservant son aspect ordinaire : seule l'iconicité fondamentale du cinéma peut muer les portemanteaux en crochets, les pales du ventilateur en épées, ou les tables en planches à exécuter les traîtres.











Cette redéfinition est construite : cadrage qui isole, maniement qui transforme, montage qui achève de changer l'invention en constante (la récurrence des tampons utilisés comme manches de sabres, ces derniers n'étant que des outils de rangement de bureau, ou des toiles de protection de l'échafaudage de l'immeuble, muées en voiles). Elle est suppléée par les effets spéciaux (mélange de maquettes, de décors réels et d'images avec incrustation) qui — l'ancre qu'on déterre du trottoir où elle est enfouie, l'éloignement du bâtiment, voguant sur le sol — prolongent l'effet de réel obtenu par la méticuleuse peinture de l'immeuble d'affaires dans son quartier : cette fluidité assure que la fusion des deux mondes, la tragédie des sans-grades du libéralisme et les aventures échevelées des corsaires, s'effectue sans hiatus. Le jeu pratiqué tient dans l'utilisation d'un certain nombre de situations (mutinerie, abordage, départ en mer), de plans (le supplicié s'élançant dans le vide, les prisonniers enfermés dans une cale — ici, un coffre-fort —, la vue en contre-plongée du toit de l'immeuble comme poste de vigie), voire de gestes (le lynchage, le combat à l'épée, l'action de jeter le grappin sur le navire — le bâtiment — à piller), connus pour stipuler la revendication d'une catégorie thématico-modale (le film de pirates, sous-genre du film d'aventures maritimes, lui-même sous-genre du film d'aventures). Que cette armature de conventions (voir « Autour du film »), proposant, comme variables, des vieillards exploités se rebellant contre l'oppression économique, produise un effet comique ne doit pas faire oublier (et là se situe la différence de Gilliam avec les autres *Monty Python*[3]) la nature du processus en œuvre, celui de l'accession à la fable. Au fur et à mesure, l'image, la voix off et la musique s'accordent dans le même souffle épique, la même reconnaissance matricielle. D'une comparaison, on est passé à une allégorie : exclus des affaires et de la mer fusionnent en une seule imagerie qui manifeste le souci de ramener des représentations sociologiquement marquées (1983, Londres, soit une date et un lieu emblèmatiques du libéralisme thatchérien) à un référent universel, capable de les inscrire dans un temps anhistorique, celui du mythe. Ce faisant, en ajustant ses archétypes, Gilliam cherche leur schème commun et le trouve dans la figure de la révolte, preuve que, là comme ailleurs, c'est toujours le politique qui berce ses fictions et la rage qui les anime...

1. Henri Bergson, *La Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940.
2. Syllepse : figure consistant à prendre un objet sous deux sens différents, l'un primitif, l'autre figuré.
3. Rappelons que ce court métrage a été réalisé dans une totale indépendance par Gilliam et figure comme prologue de *Monty Python, le sens de la vie*, mis en scène par Terry Jones (Gilliam y étant crédité comme co-scénariste et animateur).

La contamination des images

Cette séquence inaugurale précise l'enjeu du court métrage : entremêler deux univers radicalement opposés. C'est le principe de l'alternance qui, d'emblée, permet d'amorcer cette fusion, en établissant des effets de comparaison, soit par montage de plans (la série qui va du **plan 1** au **plan 6**), soit par mise en place d'un artifice (la coupe franche dissimulée entre les **plans 7** et **7'**). A ce stade, le parallèle des deux systèmes de représentation n'est que symbolique.

C'est par l'utilisation d'un dispositif référentiel (mû aussi par la voix off sentencieuse et la musique surdramatique) que la métaphore se substitue à cette donne, là où l'élément comparé disparaît, fondu qu'il est dans l'élément comparant chargé de l'évoquer (ainsi, les **plans 8** à **16**). C'est en filant cette figure que d'autres suggestions se font jour (la révolte évoque celle des mutinés du Bounty, et la poubelle, mise sur la tête du chef au **plan 16**, possède la valeur symbolique de la cagoule avec laquelle on recouvre le visage de certains condamnés à mort).

Au-delà de cette esthétique de la contamination, on peut aussi lire cette séquence comme une allégorie marxiste : l'aliénation du travail (**plans 1** à **11**), la domination des classes dirigeantes inscrite dans le jeu sur la profondeur (**plans 1** ou **12**), la nécessité de l'union pour les opprimés (le travelling au **plan 2**, le montage des **plans 9**, **10** et **11**, le panoramique au **plan 13**) et de leur révolte (**plans 14** et **16**), sont données comme étapes de la lutte des classes. Le cinéma de Terry Gilliam conçoit ses images comme lieux de passage (entre deux époques, deux états, deux contextes) chargés de produire de l'inédit. Une déclaration quasi-militante pour un art en perpétuel mouvement.

Plan 1 (0'0"). Un visage soucieux occupe le premier plan : lorsque la caméra pivote, il s'éloigne, dévoilant une pièce sombre, où, assis, de vieux employés répètent les mêmes mouvements robotiques (d'arrière en avant). A son bloc-notes, on comprend que l'homme est un "chef". Une voix off indique le contexte (l'Angleterre de 1983 en pleine Dépression), son emphase étant suppléée par une musique, tout de cordes et de cuivres, à la tonalité dramatique.

Plan 2 (0'11"). Un travelling conjoint les plans rapprochés des employés au labeur mécanique : ce mouvement se poursuit jusqu'à la main d'un chef — qui, crispé sur un formulaire, égrène un « *Consternant !* » —, puis remonte jusqu'au torse d'un autre chef. Celui-ci rejoint un homme à semblable allure, avec lequel il parle, le tout saisi en un mouvement semi-circulaire. La voix off précise le lieu (une compagnie d'assurance), les opprimés (les employés) et les oppresseurs (la nouvelle administration).

Plan 3 (0'43"). Changement radical de contexte : en un plan moyen, un individu en tenue antique frappe d'énormes instruments à percussions.

Plan 4 (0'47"). Transformés en galériens répétant le même balancement, mais servant cette fois-ci à actionner des rames, les employés, pris dans un cadrage demi-ensemble et incliné (donnant l'impression d'un roulis), subissent les coups de fouet d'un contremaître. Au martèlement de la cadence, dont la source est donnée au plan précédent, se mêle encore une musique symphonique à la tonalité extrêmement dramatique.

Plan 5 (0'55"). Un plan rapproché extrait deux employés-galériens subissant le fouet.

Plan 6 (0'57"). En plan américain, le garde qui fouette est dévoilé.

Plans 7 et 7' (0'59"). Ces plans résument l'ambition de Gilliam, celle de filmer la métamorphose : tandis qu'en plan rapproché on voit un galérien ramer, le garde passe devant lui au premier plan. Lorsqu'il sort du cadre, le vieil esclave est redevenu l'employé. Il s'agit donc de deux plans, dont la coupe est dissimulée dans le noir provoqué par le passage du garde. Ce type de raccord, rendu célèbre par Hitchcock dans *La Corde* (et qu'on appelle parfois raccord von Bolvary, du nom d'un cinéaste austro-hongrois des années 20) donne ainsi l'impression qu'il s'agit d'un seul plan.

Plan 8 (1'05"). C'est la reprise du **plan 1**, mais l'effet de comparaison induit par les précédents est tel que le caractère lugubre s'en trouve accentué.

Plans 9, 10, 11 (1'08"). Série de trois gros plans d'employés qui paraissent convenir ensemble du bon déroulement d'une intention connue d'eux seuls (l'un opine, l'autre se retourne, le troisième regarde fixement).

Plan 12 (1'14"). Ce plan moyen sur un chef, qui déclare à un employé qu'il le licencie, est le signal de la révolte : la perspective est encore très profonde, l'action se passant dans une profondeur latérale, dont la distance est emplie par les employés assis.

Plan 13 (1'18"). Un panoramique unit les plans rapprochés des employés. La caméra s'attarde particulièrement sur un homme qui, répondant d'abord par la surprise à ce que lui dit son collègue (le galérien-employé des **plans 7** et **7'**) : « *Tu as entendu ? Il l'a viré ! — Viré ?* », réagit ensuite en faisant mine de se lever : « *Venez, les gars, on va leur faire voir !* » La musique immobilise un instrument à vent en une invite lyrique qui amorce un changement de ton.

Plan 14 (1'29"). C'est la reprise du **plan 12**, mais le chef se fait assaillir par les employés, vociférant et violents. La musique est celle d'une épopée hollywoodienne.

Plan 15 (1'32"). Ce plan rapproché détaille la réaction terrifiée des trois chefs qui, surpris par le bruit, se retournent vers l'action.

Plan 16 (1'34"). C'est la dernière reprise du **plan 12**, dans laquelle le chef, outre le fait d'être molesté par les employés déchaînés, est coiffé d'une poubelle de bureau.


1


2


3


4


5


6


7


7’


8


9


10


11



12


13


14


15


16

La référence comme point de fuite

The Crimson Permanent Assurance est représentatif d'un certain cinéma moderne qui, de Tarantino à Lynch, en passant par les frères Coen, nous oblige à repenser différemment le rôle de l'image, non plus enregistrement d'une réalité, mais pierre d'achoppe d'une construction nommée film. Ce dernier se révèle alors comme inscrit dans une histoire des formes, avant d'être réduit aux choses dont il fournit le reflet.

Cette conception implique le traitement cinématographique de la référence. Elle possède un précieux héritage : les courants liés à l'art pictural et sculptural (le maniérisme), la direction de certaines tendances architecturales (le postmodernisme), ou la reconsidération de pans entiers de l'histoire littéraire (le baroque du XVIIème siècle) ont conduit leurs penseurs à aborder une question que certains tenants de l'impressionnisme continuent à mépriser.

Globalement, on pourrait dire que rendre compte de ce sujet implique de décomposer l'autonomie d'un texte filmique, d'identifier les modèles qu'il hèle, et de réfléchir à la manière dont ils le traversent. Cette pratique ostentatoire questionne, hante et pose des problèmes, à commencer par celui du dévoilement du dispositif. Voir l'image sous l'image, en un palimpseste de pellicule, implique d'admettre qu'elle est création, donc de ne plus y croire : ce doute est sans cesse susceptible de déstabiliser le film qui le prend en charge. C'est à une autre dimension que nous sommes conviés : prenons un exemple, à travers le rapport musique/image de *The Crimson Permanent Assurance*.

Rejouer les partitions du romanesque hollywoodien classique sur un plan de vieillards voûtés dans leurs éprouvantes activités de bureau, essuyant mépris et remontrances de la part de jeunes coqs aux costumes étincelants, peut paraître n'impliquer que le seul effet post-moderne[1] de la juxtaposition de deux univers antinomiques. Mais il ne s'agit pas tant de railler ces vieilles silhouettes en leur opposant le reliquat d'une grandeur lyrique impliquant bravoure, courage et prestance (ce pourrait être le cas dans un sketch typiquement comique, tel que ceux produits par *Les guignols de l'info*, quand les auteurs font évoluer la marionnette de Raymond Barre sur une langoureuse musique de crooner), que de poser cette source mélodique, dans son rapport élémentaire à l'écran, comme son déploiement métaphorique, son ouverture proclamée et nécessaire : en rappelant une tradition que les photogrammes n'ont pas encore convoquée, la mélopée dévoile leur caractère centrifuge.









Le souci — général — de creuser une image à l'aide d'une autre, de l'accrocher à la chaîne archétypale qu'elle déroule jusqu'à lui faire épouser son motif fondateur, sous-entend la pratique référentielle. Ici, lorsque le "film de pirates" surgit au milieu du "film social", ce travail de mutation amarre le cadre qui l'autorise à un univers auquel son prime abord ne nous a pas habitués. Loin de le clôturer sur l'hermétisme d'un formalisme narcissique, où le cinéma se regarderait agir sans d'autre ambition que de se faire des clins d'œil, la référence trace donc des perspectives.

On pourrait en dire autant de la manière dont Lynch dans *Mulholland Drive* (2000), Almodovar dans *Tout sur ma mère* (1999) ou les Coen avec *The Big Lebowski* (1997) évoquent d'autres séquences, d'autres plans, d'autres instants précédemment consacrés sur pellicule — respectivement, et pour rester dans une simple énumération : *Eve* (1950) de Mankiewicz, *Un Tramway nommé désir* (1952) de Kazan et *Le Grand Sommeil* (1946) de Hawks. Chaque analyse mettrait en évidence la spécificité de diverses mises en abyme, mais elles aboutiraient au même constat. Faire intervenir sous forme directe (la citation) ou non (l'allusion) un second réseau d'images au cœur du premier doit creuser celui-ci, en dévoilant de quel modèle il participe (ou il s'éloigne).

En un mot, le travail de la référence n'est pas uniquement celui d'une valeur dont on exhibe les repères (présupposés acquis par la mémoire spectatorielle) pour mieux juger du dérisoire relatif des créatures qui s'ébattent en leur sein : cet effet anempathique, cherché par certains cinéastes — on peut songer au travail de démolition que mène Eastwood dans le prologue d'*Impitoyable* (1992) sur son propre personnage westernien ou à celui de Tarantino dans *Pulp Fiction* (1994), lorsqu'il ridiculise ses tueurs à gages dépositaires de toute une culture de film noir —, est pourtant le plus usité. La propension inflationniste à la parodie, insufflée par la télévision (*Le vrai journal* de Karl Zéro, par exemple), fait intervenir la référence, d'abord pour entretenir avec le public une relation de connivence apte à le flatter, ensuite pour systématiquement démonter les rouages de la moindre imagerie instituée. Le résultat est la décridibilisation latente des puissances de l'image mouvante identifiée à un produit dont on peut reproduire les "ficelles". La prolifération des *remakes*, des suites, voire des séries, au sein même du Septième Art, tend à confirmer ce constat cynique que des producteurs-réalisateurs comme Besson élèvent à la hauteur d'une politique. Le danger qui guette l'utilisation de la référence est alors le même que celui qui menace les *samples* en musique (ces "boucles" musicales rajoutées par les mixeurs ou les DJ's pour agrémenter leurs rythmes) : la revendication de l'industrialisation de l'art.

Gilliam nous le rappelle ici : c'est lorsque l'élément évoqué transcende le matériau dans lequel il prend place que l'on peut parler d'un travail esthétique de la référence, dans la mesure où cette juxtaposition enfante une tierce forme. Le cinéma ne doit s'ouvrir sur lui-même que pour mieux s'ouvrir sur le monde.

1. « *Un éclectisme radical fondé sur la juxtaposition de discours conflictuels, où le texte devient le site de modes de représentations en intersection* », James Collins, "Postmodernisms and cultural practices, redefining the parameters", *Screen*, vol. 28, n° 2, printemps 1987.

☞ Genres et sous-genres

Les pirates ont toujours fait rêver Terry Gilliam. Les Monty Python débutent, en 1970, le 25e épisode de leur série par un prologue intitulé *The Black Eagle*. *Bandits, bandits*, en 1981, confirme cette attirance avec les pérégrinations d'un équipage de nains, pirates du temps. Plus tard, *Les Aventures du Baron Münchhausen* (1988) voient leur héros traverser l'univers dans une nacelle de montgolfière en forme de galion. *The Crimson Permanent Assurance* est pourtant l'hommage le plus direct à ce sous-genre du film d'aventures que constitue le film de pirates. Le titre fait référence à un très grand film de boucaniers, *The Crimson Pirate* (*Le Corsaire rouge*), réalisé par Robert Siodmak pour Burt Lancaster en 1952, au moment même où Raoul Walsh met en scène *Barbe-Noire le pirate*. Ces œuvres, préfigurant le regard distancié de Polanski (*Pirates*, 1986), Spielberg (*Hook*, 1991) ou Verbinski (*Pirates des Caraïbes*, 2003), représentent la quintes-sence du film de flibuste, tout en inaugurant l'ère du soupçon : les archétypiques *Le Pirate noir* (Parker, 1926), *Capitaine Blood* ou *L'Aigle des mers* (Curtiz, 1935 et 1940) sont déjà loin.
Autre sous-genre convoqué par Gilliam, le film de mutins a souvent lié aventures maritimes et révolte sociale ; *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), *Les Révoltés du Bounty* (Lloyd, 1935), *Benito Cereno* (Roullet, 1968, d'après Melville) ou *Amistad* (Spielberg, 1997) ne font pourtant pas oublier que les galériens de Gilliam sortent tout droit de *Ben Hur* (Wyler, 1959).





De haut en bas : *Bandits, bandits*, *The Crimson Pirate*.

Pastiche ou parodie

Selon Gérard Genette, auteur de *Palimpsestes* (1982), toute réécriture décalée d'un texte préexistant — nommé *hypotexte* — peut être qualifiée d'*hypertexte* ; on parlera, par analogie, d'*hyperfilmicité* pour désigner la relation qui unit un film à un autre dont il s'inspire. Terry Gilliam, de *Bandits, bandits* à *L'Armée des douze singes* (qui adapte *La Jetée* de Chris Marker) a très souvent revendiqué l'influence d'autres films sur ses propres œuvres. La terminologie de Genette permet d'aller plus loin dans l'analyse des relations *hypertextuelles* (ou *hyperfilmiques*) : la différence doit être faite entre le *pastiche*, qui renvoie à un processus d'imitation ludique, et la parodie qui implique une transformation humoristique de l'objet de départ. *The Crimson Permanent Assurance* appartient à la première catégorie : le court métrage relève, à l'égard du film de pirates, d'une entreprise imitative, « *entre la moquerie et la référence admirative* », qui cherche à retrouver le style d'un genre et à traiter à sa manière une intrigue qui n'aurait pas dû s'y rapporter. L'ingéniosité du film consiste à nous donner à voir l'imitation en acte en montrant des personnages et des éléments de décor qui se parent progressivement des attributs du genre. A l'opposé, *Sacré Graal* ou *La Vie de Brian* relèvent d'une intention parodique qui tient de la dépossession : l'enjeu est la transformation humoristique de genres (film de chevalerie ou hagiographie biblique) qu'il s'agit de travestir et de subvertir.

Une petite chanson

L'humour des Monty Python s'est souvent manifesté par l'intrusion de la comédie musicale dans le récit. Les pirates de la Crimson ne dérogent pas à cette règle. Il s'agit cette fois d'imiter la chanson de marin traditionnelle en croisant les champs lexicaux de la comptabilité et de la navigation, grâce à des termes polysémiques (*charter, funds, offshore*), des jeux de sonorités (*accountancy* laisse entendre *sea*) ou des expressions mixtes (*the wide accountancy, the shoals of bankruptcy, scribble away*). Une analyse de l'exemplaire première strophe peut être menée en ce sens.

Scribble away ! (up, up, up, your premium)

It's fun to charter an accountant
And sail the wide accountancy,
To find, explore the funds offshore
And skirt the shoals of bankruptcy !

It can be manly in insurance.
We'll up your premium semi-annually.
It's all tax deductible. We're fairly incorruptible,
We're sailing on the wide accountancy !

Échos

Si le court métrage possède une réelle autonomie, comme l'indique son statut de « *complément de programme* » du *Sens de la vie*, d'autres images de l'épisode, tournées par Gilliam, figurent dans le film. Ainsi, à la fin de la Vème section, le spectateur découvre la même attaque de la *Very Big Corporation of America* du côté des membres du conseil d'administration, interrompus au milieu de leurs délibérations. Il est intéressant d'étudier les conséquences de ce changement de point de vue et, tout particulièrement, de comparer les différentes chutes. La seconde fois, un gratte-ciel écrase l'immeuble des flibustiers. La voix off justifie cette méthode expéditive



par le nécessaire combat contre « *l'intrusion* » de la séquence. Les Python retrouvent ici, à l'occasion de ce film à sketches, l'un des principes de leur série télévisée, qui fonctionne autant sur la répétition que sur l'enchaînement de séquences hétéroclites. Les pré-génériques du *Flying Circus*, qui détournent souvent un genre, sont ainsi repris en fin d'émission.



Il existe d'autres éléments dans le « *complément de programme* » qui créent des liens avec le reste du film. L'un des plus intéressants est le caméo de Gilliam, accompagné de Palin, en laveur de carreaux : le seau, qui est son attribut, est également l'emblème pythonien par excellence — *A Horse, a Bucket and a Spoon* était le premier titre prévu pour le *Circus*. Par ailleurs, le seau anticipe la scène qui rendra *Le Sens de la vie* célèbre (celle de l'explosion au restaurant) ; tous les anglais connaissent désormais ces répliques immortelles :
« *— How do you feel today, monsieur ?*
— Better.
— Better ?
— Better get a bucket, I think I'm gonna throw up. »

Échos plastiques dans la création filmique

Les relations entre cinéma et peinture peuvent être envisagées par rapport à un basculement "esthétique" (propre à la réception de l'œuvre) dans un "hors-cadre pictural". Le "hors-cadre", au sens de Louis Marin[1], se réfère à un espace créé face à une peinture, devant l'image fixe, où le spectateur a accès de façon fantasmatique aux conditions de création et de présentation de l'œuvre. Au-delà des influences stylistiques qui peuvent frapper l'esprit, on se référera davantage à la fabrique picturale dans la compréhension des enjeux spatiaux (discontinuité, fragmentation, mise à mal de la troisième dimension) et aux empreintes artistiques (entre l'œil, l'esprit et la main du créateur) des fictions filmiques. Les différences visibles entre les œuvres dessinent ainsi des rapprochements "poïétiques" (propres à la fabrication de l'œuvre) sur le plan de la figuration spatiale et de la représentation du geste plastique.

MALAISE DE LA PROFONDEUR DANS LA FIGURATION DE L'ESPACE

Ligne de vie, *Outer Space* et *Chamonix* traitent le problème de la forme et du fond, de la figure et du lieu[2], selon différents styles et techniques visuels, qui marquent tous une certaine forme de dérèglement perceptif par rapport à l'espace représenté. L'inscription des personnages dans leur lieu de vie tend à détruire la profondeur perspectiviste. Les mises en scène, selon des styles divergents, suscitent une perte de repères plus ou moins évidente à l'échelle du lieu ou de l'espace filmique. Cette possibilité expressive renvoie à l'univers de la peinture dans son approche de l'abstraction liée à la planéité du support de présentation. La dénégation de la profondeur illusionniste implique le spectateur dans une "déchirure" de la représentation qui s'écarte du modèle de la *mimésis* (imitation des apparences). L'écho pictural s'entend par rapport à la crise de l'art figuratif, qu'il s'agisse des dessins de Michaux et de Léon Delarbre pour *Ligne de vie*, du cubisme analytique de Braque et de Picasso pour *Outer Space*, ou de la "nouvelle objectivité" pour *Chamonix.* Le malaise spatial souligne la révélation d'une souffrance émotionnelle à l'image.

Dans *Ligne de vie*, les personnages en papier sont découpés et placés, dans une sorte de déplacement flottant, sur des vues d'ensemble dessinées, elles-mêmes animées par les mouvements d'appareil (axiaux et latéraux). Cette délimitation mouvante des corps impose une discontinuité dans le champ visuel, marquant une ligne de séparation entre les prisonniers et les lieux figurés. Cette fracture au sein de l'occupation spatiale exprime la menace de la déshumanisation à l'œuvre dans les camps. Les deux premières morts, celle du garde surpris de complicité et celle du prisonnier épuisé par le travail, épinglent la défaite des corps qui sont anéantis par le dessin du décor (traits charbonneux et lavis colorés), car ils ne sont plus protégés par leur propre détour. Le décollage des figures sur leur lieu de détention souligne un risque de mise à mort, établit un principe de clôture. S'en distingue un travail sur le fond de l'image à travers un jeu de transparence et d'hétérogénéité du visible.

Le traitement visuel de certains plans fait naître auprès du spectateur un questionnement quant à la fabrication de l'image : outre la technique du dessin filmé, n'y aurait-il pas aussi un jeu de surimpression avec des bribes de vues enregistrées ? Cette interrogation est suscitée par le passage d'émanations fumeuses, par la reconnaissance de fragments de bitume au contact des roues en gros plan. Ces bribes photographiques de la prise de vue, traces fulgurantes d'un réel brumeux difficilement représentable, peignent un "fond" de l'image, qui ouvre une perspective autre que la troisième dimension fatale de la détention spatiale (risque de continuité mortelle entre la figure et le lieu). Le traitement par couches de matières hétérogènes attribue au dessin filmé une profondeur temporelle. Le dessein de l'espace représenté oscille ainsi entre une claustration des personnages dans des lieux concentrationnaires et une possibilité de libération dans les effets plastiques de la profondeur imagée.

Le traitement de l'espace dans *Outer Space* se caractérise aussi par des problèmes d'inscription pour le corps filmé dans son cadre de vie. Mais, dans ce cas, la mise à mal de la représentation spatiale contient le sens du film plutôt qu'elle n'exprime plastiquement les enjeux narratifs désignés par le récit. La présence d'une femme dans une maison est ici représentée de manière à mettre en pièces cet état donné. Les différents procédés de fragmentation et de démultiplication (à l'image, entre les images) s'emparent à la fois du voyant (le corps en jeu) et du vu (le lieu vide). L'affolement audiovisuel détruit la référence au modèle analogique et à l'unicité du regard porté, rendant caduque le découpage analytique (regard caméra, plan subjectif). Le principe de la déstructuration qui se contamine du lieu occupé au lieu perçu, du visible au regard, induit la folie d'une vision projetée à l'extérieur de soi. Evoquant parfois les coups de couteaux du montage dans *Psychose* (Hitchcock, 1960) contre le corps nu de Marion Crane, la pulsation de l'image dans *Outer Space* étend son pouvoir voyeuriste et sadique envers la structuration de l'espace filmique, consacrant la pénétration du champ et du contrechamp, ainsi que l'éclatement du champ en écrans multiples. Le traitement de l'espace, cassé et dédoublé, rend nécessaire pour le spectateur du film de prendre un certain recul devant les brisures de la représentation. La discontinuité perceptive de l'espace suscite ainsi une participation à la vie des formes soustraites au principe de représentation mimétique, ce qui interroge la portée de tout regard dans la salle obscure.

Chamonix ne pose apparemment pas le même problème de déstructuration spatiale. Le film établit une reconnaissance immédiate des personnages dans les lieux filmiques. Le dispositif impose une fixité dans leur mode d'apparition qui, selon un mode expressif plus ténu que "fracassant", permet aussi de décaler l'évidence perspective. Les "actes plastiques de parole" sont empreints d'un certain minimalisme décoratif : plan fixe, vue frontale, cadrage du corps contre un pan de mur de couleur monochrome (bleu, parme, orange…) qui entrave la profondeur de champ. La subtilité du malaise spatial se joue à travers le principe sériel de la création. Le principe de la répétition du même accentue l'attention du spectateur sur des variations plastiques : brillances et matités différentes, nuances colorées déclinées, formes attenantes au corps filmé déplacées (de la doublure de l'ombre à l'éclat lumineux du vernis laqué). Le travail filmique de palette graphique, qui tend à accentuer la planéité dans la représentation spatiale, sensibilise le spectateur à des correspondances plastiques entre chaque lieu, tout en considérant ces tableaux vivants de façon autonome.

Il y a néanmoins une variation de taille dans ce dispositif de "corps parlants". Le dernier portrait de vie filmé introduit une nouveauté : la présentation d'une porte fermée, ouvrant potentiellement sur une des tranches du hors-champ (la poignée est visible juste au bord coupant de l'image). Une belle façon de nous accompagner jusqu'à la sortie.

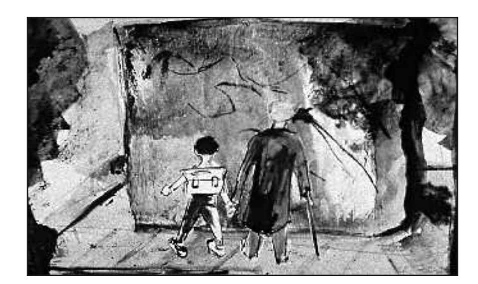
LE GESTE PLASTIQUE AU CINÉMA : DES MAINS VOLÉES AUX MAINS VOLEUSES ET AUX OBJETS DÉTOURNÉS

La gestuelle des personnages va maintenant motiver un second rapprochement fantasmatique entre cinéma et peinture. Il s'agit de voir en quoi le maniement intradiégétique (l'insistance sur les gestes manuels et ses

implications dans le récit) évoque la marque de fabrique filmique, l'empreinte de la manipulation créatrice. Naturellement, pour les arts plastiques, le geste artistique se définit par une intervention directe — de type action-réaction — sur la matière. Au cinéma, le travail de découpage lors du tournage, les coupes du montage, les effets de trucage se rapportent à un inconscient technique. Aussi, souvent, quand le film met en abyme sa création, il convoque un hors-cadre pictural dans l'espace de réception, avec le geste du démiurge plasticien, en référence, en toile de fond, dans l'imaginaire du spectateur.

Ligne de vie oppose les courbures des corps défaits par le travail forcé à l'événement d'un geste de libération à travers le dessin de « *l'homme à barbe* ». L'insistance de la voix off sur le mouvement incessant de ses mains, qui donnent une autre dimension au vécu, désigne l'ampleur spirituelle de ses traits. Face aux gestes répétés des travailleurs, qui sont chronométrés dans un épuisement absurde, les coups de crayon et de pierre de l'artiste délimitent l'étendue onirique d'une réalité interdite, un rêve de réalité, sans avoir la peur au ventre qu'il ne devienne un cauchemar. Les données de la représentation n'introduisent pourtant pas de distinction visuelle entre les dessins du récit et le récit dessiné. C'est le dénouement narratif qui va tracer un mouvement inédit de la part du dessinateur détenu. Le déplacement de son corps mutilé provoque une étreinte entre l'homme et l'espace qui, au lieu de défaire la vie (le gardien pendu, l'homme sans cheveux), transcende sa finitude. Le geste, décomposé par la discontinuité du montage, est en même temps rendu fluide par les fondus enchaînés en transparence, créant une impression de grande liberté, donnant vie à « *l'œil et à l'esprit* » artistiques quand les mains manquent. Le corps en entier devient un pinceau, se substituant à la création tactile énoncée précédemment. « *L'homme à barbe* » déclarait après avoir caressé le corps mort du prisonnier : « *j'ai la ligne dans ma main* ». L'acte de création, qui est un « *acte de résistance* » (Gilles Deleuze), est marqué par ce geste inscrit à même le pan de mur, ce pan d'Histoire encadrant le récit, réfléchissant la facture du film par rapport à cet élan.

Dans *Outer Space*, le basculement dans l'espace intérieur est introduit par un insert sur la main de l'héroïne qui tourne la poignée, renvoyant au "secret derrière la porte"[3] des grands films classiques à suspense. Ici, la mise en scène s'affole à partir de ce geste d'ouverture. Le plan suivant est tout simplement renversant, avec un angle de prise de vue sens dessus dessous. Dès lors, la découpe et la multiplication de l'image opérées par un "geste plastique" se retournent contre la prise en mains spatiale de l'héroïne (effroi paralytique, malposition face au miroir, réaction enragée ajoutant au fracas ambiant). Le principe d'identification du cinéma à énigme ne fonctionne plus. Tout est déréglé, à commencer par la figure du champ-contrechamp, à la faveur d'une gestuelle de va-et-vient entre la manipulation du support de











représentation et la déflagration de l'espace représenté. Suite à un simple mouvement du poignet en gros plan, l'*outer space* semble se (dé)faire par une interaction violente entre la matière filmique et la vue enregistrée, contraignant le corps filmé à ne devenir qu'un œil indéfiniment apeuré face au maniement du visible qui lui échappe.

Pour *Ni vue, ni connue*, l'insistance figurative sur les mains chapardeuses de la petite voleuse associe le montage corporel et la maîtrise d'un geste plastique dans la conduite du récit. La découverte de l'héroïne s'impose à première vue par son activité manuelle[4]. Cette "Alice au pays des merveilles" prend taille humaine aux yeux du spectateur en volant ce qui veut bien se démagnétiser. Dans la scène d'amour, le retour en force des gros plans sur les mains sert à aménager les conditions spatiales et lumineuses (insert sur l'interrupteur) de l'étreinte, à catalyser le corps, comme dans la séquence de l'hôtel de la *Peau Douce* (1964) de Truffaut. Le jeu de mains fait aussi office de métonymie pour les manœuvres sexuelles fondues au noir, dans un tâtonnement de l'échange, commençant à signaler une petite avance masculine. La reprise en mains d'Alice, qui ferme la porte en partant de la chambre, comme une voleuse, laisse à penser qu'elle orchestre le déroulement rythmé du récit en images. A la toute fin du film, quand Pascal se sert également de son agilité manuelle pour remettre les disques dans de bonnes mains, la question du geste se déplace du montage corporel de l'héroïne (entre fragmentation et association formelles) à celle de la manipulation du récit qui a piégé la voleuse, ni vu, ni connu.

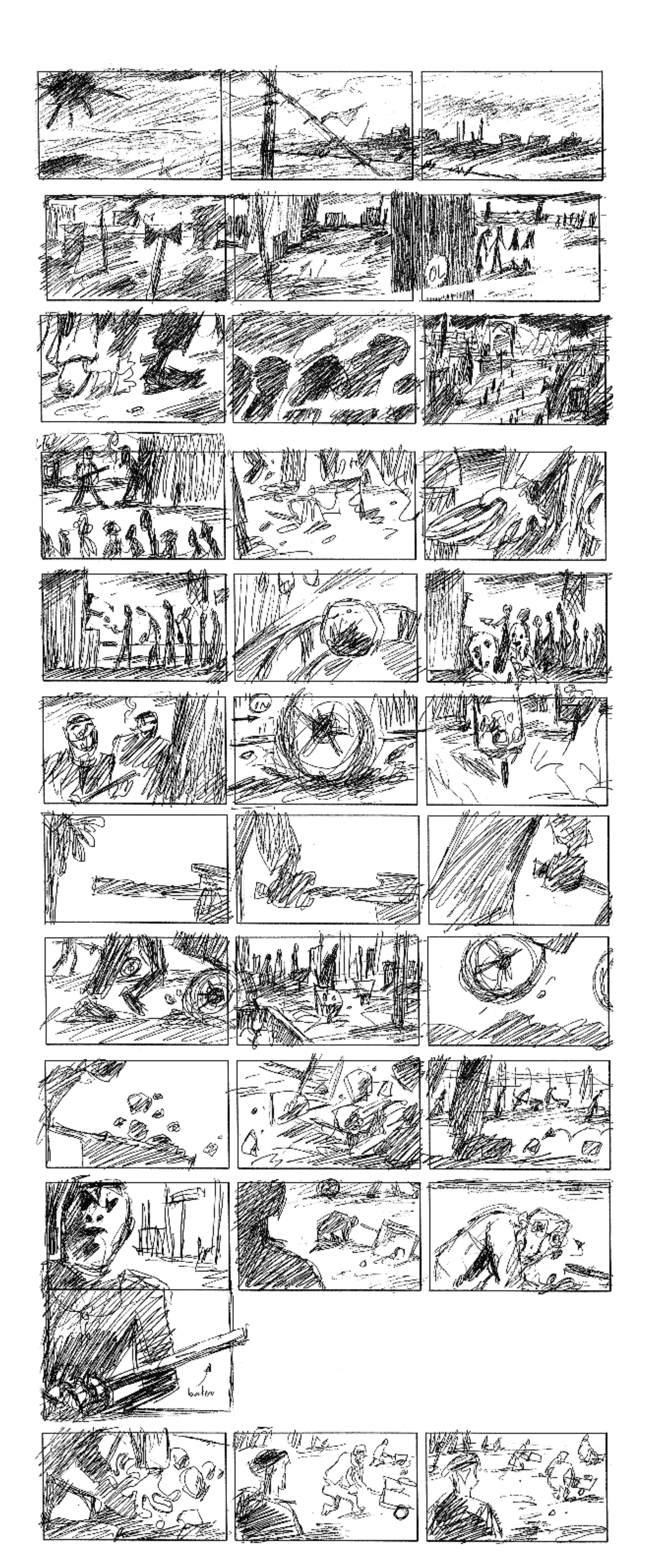
Dans *The Crimson Permanent Assurance*, le geste des personnages met en scène un basculement dans l'imaginaire. Le détournement des objets par les employés de bureau consiste à transformer les instruments du lieu de travail en des armes de piraterie pour se rebeller contre le licenciement abusif. Les métaphores énoncées par la voix du narrateur, *british* et omnipotent, sont prises à la lettre par les assureurs-matelots dans leur combat idéologique et maritime à l'assaut des hauts lieux de la finance. Ce réassemblage du quotidien, sorte de réécriture visuelle, s'agence comme un rêve surréaliste. Le choc poétique entre « *une machine à coudre et un parapluie* » (Lautréamont) préside ici à la métamorphose de l'espace représenté (immeuble-vaisseau), mais aussi à la réinvention de l'image (miniaturisation d'un Wall Street en "carton pâte"). À partir de la manipulation des objets se dessine une vision du monde, entre falsification poétique et dénonciation satirique. Le geste de détournement artistique par rapport aux enjeux du pouvoir financier réfléchit aussi les limites du trucage de l'imaginaire. Le dernier plan dessiné, où la conquête spatiale se radicalise en chute comique, montre que tout horizon artistique comporte, dans sa réinvention du réel, un point de rupture.

Diane Arnaud

1. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1997.
2. Voir à ce propos l'ouvrage de Pierre Francastel, *La Figure et le lieu* (Paris, Denoël-Gonthier, 1980), pour la référence à l'espace centré du Quattrocento de la peinture italienne, au cœur des débats sur la perspective.
3. Cf. Fritz Lang, *Le Secret derrière la porte* (*The Secret Beyond the Door*, 1948).
4. Voir « Analyse de séquence », pp. 12-13.

EXERCICES

Le scénario



27 octobre 1943
Quelque part dans le nord de l'Allemagne…

Nous avons reçu notre morceau de pain, il y a déjà longtemps. Il est toujours dans ma poche, dur comme un caillou, comme ces cailloux amoncelés là-bas, que je charge dans la brouette et que je transporte ici. Des brouettes de cailloux, des amoncellements de morceaux de pain durs. Il faisait encore nuit quand on me mit en main ce quignon. Il fait encore nuit maintenant. Le jour ne s'est pas levé. Le ciel est gris sombre et des écharpes de brouillard entourent le camp, lui donnant un aspect irréel. Quelques fantômes errent, çà et là. Des prisonniers ? Des gardiens ? Quelle différence ?

J'ai du mal à pousser cette brouette trop lourdement chargée. Parfois, la roue cogne, se bloque et alors, elle verse. Tous ces cailloux se répandent sur le sol humide, froid. Un cri que je n'entends plus m'ordonne sans doute de ramasser au plus vite, encore plus vite, de remettre la brouette en route et, toujours plus vite, d'aller la décharger là où il convient de le faire.

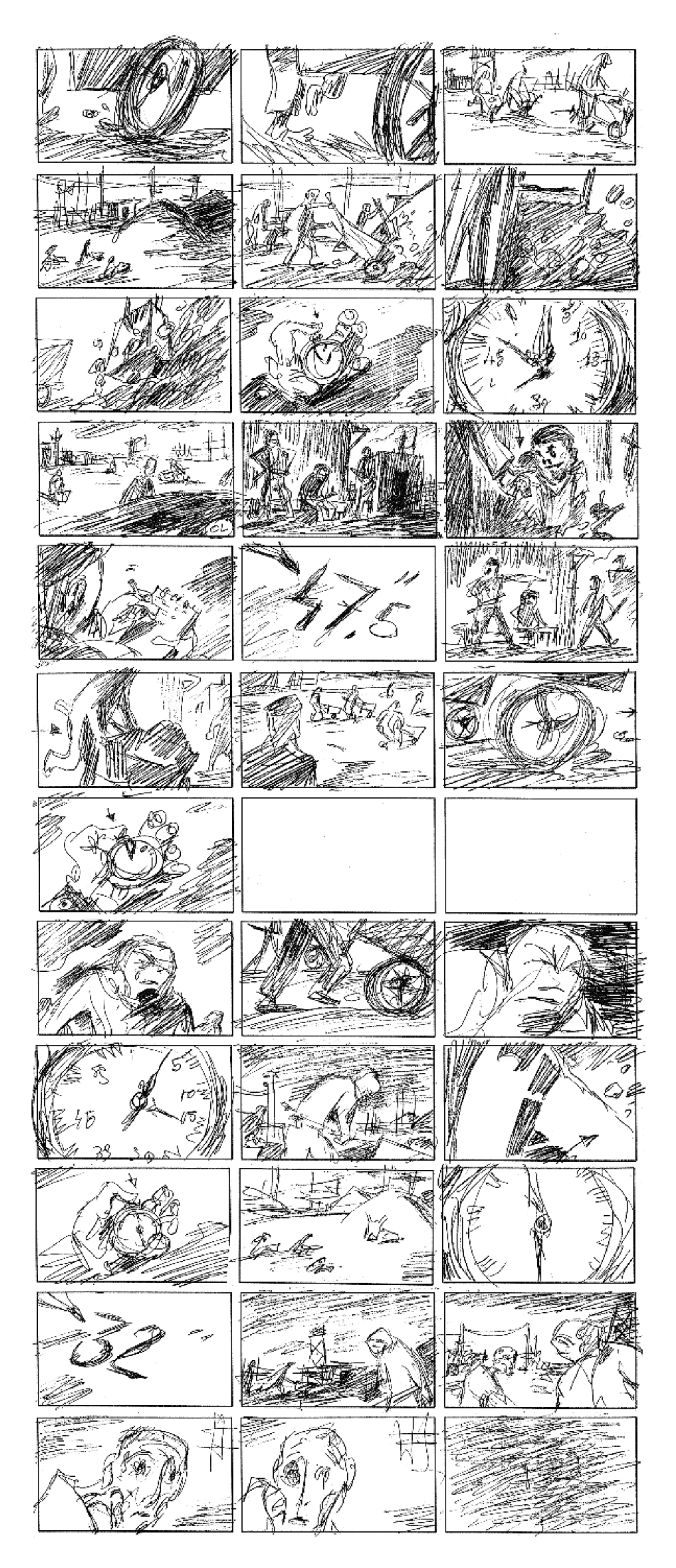
Ce cri, cet ordre et ces insultes ne sont pas nécessaires pourtant. Je le sais bien, que ces cailloux doivent arriver à destination dans les meilleurs délais, je le sais que je suis un fainéant et que je dois m'améliorer.

Hier… Etait-ce hier ? J'ai chargé, poussé et déchargé une brouette en quatorze minutes et vingt-trois secondes. Il faudrait que j'arrive au-dessous des quatorze minutes. Un Allemand, mais il est plus grand et plus jeune que moi, détient le record : onze minutes et sept secondes. C'est inaccessible. Je me dis qu'il est Allemand et le gardien chronométreur aussi. Sa brouette était peut-être moins chargée ? Il avait peut-être reçu un morceau de pain plus gros ? Je cherche des raisons, ou des excuses.

Je dois quand même arriver sous les quatorze minutes avant le début de l'hiver, car en hiver, les cailloux sont lourds de glace et les mains collent aux poignées de la brouette. Tout est plus dur, plus lent. Même l'Allemand au record dépasse alors le quart d'heure… Si je n'arrive pas à treize minutes et cinquante-neuf secondes avant le début de l'hiver, il me faudra attendre le printemps pour améliorer ma performance.

Un cri retentit encore. Pourquoi ces cris ? Nous savons très bien ce que nous devons faire. Peut-être les gardiens crient-ils pour se réchauffer, pour faire savoir qu'ils sont là. Ce cri est peut-être la seule preuve de leur existence. Il m'est arrivé de penser qu'ils criaient simplement pour ne pas devenir fous. Parce qu'ils ne parvenaient plus à supporter l'insupportable. Parce qu'ils voulaient nous aider à remplir, à pousser et à vider nos brouettes et qu'ils ne le pouvaient pas. Oui, il m'est arrivé de penser cela.

Extrait de la nouvelle de Raymond Delvax



Extrait du story-board de Serge Elissalde

Extérieur. Camp de concentration.

Le ciel est gris sombre. Des écharpes de brouillard entourent les baraquements d'un camp de concentration, lui donnant un aspect irréel.
Des projecteurs balaient l'air empli de brouillard.
Quelques fantômes errent, sortant des baraquement, à peines visibles.
Des pieds mal chaussés avancent à petit pas, en rang, dans la boue.
Des mains sales reçoivent des rations de pain.
La roue d'une brouette avance lentement, se frayant un chemin, enfoncée dans la boue. La brouette est remplie de cailloux. La roue cogne, se bloque.
Les cailloux se déversent, se répandent sur le sol humide et froid.
Des cris, des ordres, des insultes.
Deux mains ramassent, au plus vite, les cailloux et les replacent dans la brouette. Les cailloux en tas ressemblent aux quignons de pain.
Un Homme Brun se relève, essoufflé, et attrape les barres de sa brouette.

Voix intérieure de l'Homme Brun :
Le jour ne s'est pas levé.

La roue se remet en marche. La cadence s'accélère.
Arrivée à destination, la brouette déverse les cailloux sur d'autres tas.
Un chronomètre dans une main gantée. Le doigt appuie sur le bouton.
Le chronomètre indique 14 min 23 sec.
Les Gardiens rient entre eux, en suivant la concurrence des prisonniers.
L'un des Gardiens chronomètre, assis sur un banc.

Voix intérieure de l'Homme Brun :
Il m'est arrivé de penser que les Gardiens criaient simplement pour ne pas devenir fous. Parce qu'ils n'arrivaient plus à supporter l'insupportable. Parce qu'ils voulaient nous aider à remplir, à pousser et à vider nos brouettes et qu'ils ne le pouvaient pas. Le jour ne se lèvera pas.

Les brouettes se croisent dans la boue.
Un Homme Blond et fort pousse rageusement sa brouette.
Il va de plus en plus vite. Il court, arrive au tas de cailloux et déverse.
Le Gardien chronométreur appuie sur le bouton : 11 min 07 sec.
Les Gardiens rient entre eux en désignant l'Homme Blond.
L'Homme Brun regarde en direction de l'Homme Blond avec un air de désolation.

Extrait du scénario de Serge Avédikian et Raymond Delvax

NB : Pour le story-board, nous n'avons retenu ici que les vignettes, laissant de côté les indications techniques qui les accompagnent.

Ligne de vie **offre de multiples possibilités de travail sur l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, sur la transcription d'une forme de scénario en une autre, et sur le passage du scénario au film : l'étude du processus d'appropriation de la nouvelle de Raymond Delvax par Serge Avédikian, l'analyse de la transformation des "codes verbaux" en "codes visuels", l'examen des opérations de sélection et de modification des données de la fiction originelle (de la nouvelle à la continuité dialoguée, de la continuité dialoguée au story-board, puis du story-board au film d'animation), constituent autant d'approches permettant d'évaluer la spécificité de l'écriture cinématographique.**
Nous avons retenu ici l'incipit de la nouvelle, ainsi que le début de la continuité dialoguée et du story-board, afin de faciliter une comparaison avec l'ouverture du film, analysée dans le dossier principal[1].

ÉTUDE DE L'ADAPTATION

L'examen de chacune des étapes de l'adaptation peut permettre de souligner les possibilités d'expression, mais aussi les contraintes des différents types de récit qu'elles représentent. C'est également l'occasion de réfléchir aux solutions de transposition révélées par les formes transitoires que sont la continuité dialoguée et le story-board.

● *Exercice 1 : de la nouvelle à la continuité dialoguée*
Cette première opération de transformation révèle déjà un grand nombre de différences, que ce soit au niveau de la présentation du cadre spatio-temporel (le « *27 octobre 1943* », « [q]*uelque part dans le nord de l'Allemagne* » pour la nouvelle ; un « [c]*amp de concentration* », sans plus de précisions, pour le scénario), de la description du camp (dans la nouvelle, elle est "filtrée" par la conscience du personnage-narrateur : elle traduit ses impressions ; dans le scénario, elle est "déconnectée" du personnage et semble donc objective), de la caractérisation des personnages (le narrateur du récit de Raymond Delvax apparaît en « *Homme Brun* » dans la continuité dialoguée, tandis que le prisonnier allemand devient un « *Homme Blond* »), de la part accordée à l'expression de l'intériorité (la nouvelle est entièrement focalisée sur le personnage-narrateur, mais le scénario ne peut évidemment pas retenir toutes ses pensées : on en retrouve des bribes à travers l'utilisation de la "voix intérieure"), ou de l'actualisation des événements racontés (la distribution du pain et le chronométrage du chargement/déchargement des brouettes, présentés comme des événements passés et décrits brièvement dans le récit littéraire, sont *actualisés* et développés dans le scénario : ils se déroulent *au présent* et constituent l'*action* centrale du récit).

Un premier exercice peut donc consister à demander aux élèves de relever, dans les deux textes, les éléments se rapportant aux composantes du récit suivantes : temps et lieu de l'action, personnages, événements (ils peuvent éventuellement présenter ce relevé sous la forme d'un tableau comparatif). Dès lors, l'enseignant pourra les aider à distinguer, d'une part, les différences de traitement tenant à la nature même du récit littéraire et à la spécificité du "code visuel" propre au scénario et, d'autre part, les différences résultant des choix d'adaptation.

Par ailleurs, une étude de la présentation des deux textes pourrait montrer comment la continuité dialoguée tend déjà vers la forme du film : les retours à la ligne, notamment, indiquent des choix de découpage, ce qu'on pourra vérifier en observant les vignettes du story-board et/ou en visionnant le début du court métrage.

● *Exercice 2 : de la continuité dialoguée au story-board*
Avec le story-board se dévoilent les premières solutions graphiques concernant la représentation du camp et celle des personnages. On peut ainsi demander aux élèves de retrouver les éléments de description du récit originel retenus dans la continuité dialoguée et présents dans les vignettes du story-board. Quelques questions peuvent orienter leur recherche :

— quels dessins participent à donner un « *aspect irréel* » au camp ?

— comment est figurée l'impression que les prisonniers sont des « *fantômes* » ?

— quels traits permettent de distinguer les gardiens des prisonniers ?

— comment leurs visages caractérisent-ils les différents personnages ?

En outre, l'apparition relativement tardive de « *l'Homme Brun* » dans le story-board, ainsi que sa présence encore réduite à ce stade du récit dessiné, invite à revenir sur la question de la focalisation : alors que le personnage est d'emblée central dans la nouvelle, sans qu'il soit besoin de le décrire, son rôle se construit par étapes dans le story-board, et il est directement dépendant de l'évolution de sa représentation de vignette en vignette. On pourrait donc suggérer aux élèves d'expliquer le statut particulier de ce personnage dans le story-board et de chercher les moyens dont dispose le dessin pour exprimer ses pensées, ses sentiments et ses impressions.

● *Exercice 3 : du story-board au film*
On peut proposer d'abord un travail sur la suggestion du mouvement et les effets de montage dans le story-board : par exemple, la manière dont le dessin déborde le cadre, d'une vignette à l'autre, figure déjà, dans les six premières images, le "travelling" qui succède au carton-titre dans le film ; de même, les variations d'échelle des vignettes, ainsi que le découpage de certaines actions (déchargement des brouettes, chronométrage), préparent ceux du dessin animé.

D'autre part, le film contient un ajout majeur par rapport aux autres versions du récit : le pré-générique montrant le vieil homme devant le mur. On demandera aux élèves d'étudier ce que cela change à l'exposition et au développement du récit. Quelques pistes parmi d'autres : le personnage principal est présenté dès le deuxième plan du film et il est aussitôt associé à la voix off, ce qui permet de retrouver l'effet de focalisation interne de la nouvelle et autorise, en outre, une identification immédiate du spectateur ; ce pré-générique introduit également un flash-back, qui met l'accent sur le travail de mémoire ; enfin, cette scène devant le mur ouvre et clôt désormais un récit en boucle, qui double le travail plastique sur la circularité (déjà présent dans le story-board), et met en adéquation la structure du récit et le contenu des images[2].

EXERCICES D'ECRITURE

Dans la continuité des exercices d'analyse, quelques exercices d'écriture peuvent sensibiliser les élèves aux règles de rédaction qui régissent les différentes formes de scénario (voir l'encart ci-dessous).

● *Exercice 1 : le synopsis*
Inviter les élèves à rédiger un synopsis du film.

● *Exercice 2 : la continuité dialoguée*
Après avoir étudié l'effet suscité par l'absence de dialogue au style direct dans le court métrage, demander aux élèves de choisir deux personnages et d'écrire une scène de dialogue entre eux, sous la forme d'une continuité dialoguée.

● *Exercice 3 : le story-board*
Proposer aux élèves d'imaginer une séquence supplémentaire pour le film de Serge Avédikian et de la présenter sous la forme d'un story-board.

1. Voir « Analyse de séquence », pp. 6-7.
2. Voir le second « atelier », p. 7.

Synopsis : résumé du scénario sur une ou plusieurs pages (selon la longueur du film à venir), rédigé au style indirect et sans dialogues.

Continuité dialoguée : description détaillée de l'action du film, découpée en scènes et comportant le texte des dialogues. Chaque scène y est précédée des informations suivantes : extérieur ou intérieur, jour ou nuit, lieu de l'action.

Story-board : découpage du film présenté comme une bande-dessinée avec, pour chaque plan, une ou plusieurs vignettes, généralement accompagnée(s) d'indications techniques et d'une brève description de l'action.

Références

LIGNE DE VIE

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 ; éd. revue et augmentée, 1996.
CLAIR, Jean, *La Barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, coll. “NRF”, 2001. Cité dans l'un des « ateliers » sur *Ligne de vie* (« Art et camps », p. 6), le peintre Zoran Music, déporté à Dachau en 1944, y a réalisé une centaine de dessins décrivant l'horreur quotidienne du camp. Jean Clair propose une réflexion ouverte et sensible sur le pouvoir de la mémoire face à la mort, sur celui de l'art face à l'indicible.
COQUIO, Catherine (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. “Idées”, 1999.
L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer, Paris, Seuil, 2001. Actes d'un cycle de rencontres à la Maison d'Izieu - Mémorial des enfants juifs exterminés, 1999-2000.

NI VUE, NI CONNUE

LE BERRE, Carole, *François Truffaut*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. “Auteurs”, 1993. Dorothée Sebbagh cite souvent François Truffaut et son film n'est pas sans lien avec certaines œuvres de ce dernier. Cette approche critique, très documentée, du travail du réalisateur de *La Peau douce* et de *L'Histoire d'Adèle H.* peut permettre d'établir quelques ponts avec *Ni vue, ni connue*.

OUTER SPACE

“Photon Man. Brève introduction à l'œuvre de Peter Tscherkassky”, in *BREF* n° 50, automne 2001, pp. 26-33. Dossier proposant un entretien inédit avec le cinéaste, une présentation générale de son œuvre, une analyse d'*Outer Space* et une bio-filmographie complète.
BEAUVAIS, Yann, HIBON, Danièle, *Found Footage*, Catalogue de la manifestation “Found Footage/Films retrouvés (récupération, transformation, appropriation)”, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
BEGHIN, Cyril, DELORME, Stéphane, LAVIN, Mathias, “Entretien avec Peter Tscherkassky”, in *Balthazar* n° 5, printemps 2002, pp. 24-29.
BLÜMLINGER, Christa, “Visage trouvé. Sur *Outer Space*”, in *Balthazar* n° 5, printemps 2002, pp. 20-23.
NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris expérimental, coll. “Classiques de l'avant-garde”, 2ème éd. revue et augmentée, 1999.

CHAMONIX

BOUQUET, Stéphane, “L'Occupation des sols”, in *Pointligneplan, cinéma et art contemporain*, Léo Scheer, 2002.
VISINET, Arnauld, “En quête du réel”, in *BREF* n° 45, été 2000, p. 58.
VISINET, Arnauld, “*Chamonix* de Valérie Mréjen”, in *BREF* n° 55, hiver 2002-03, p. 33.

THE CRIMSON PERMANENT ASSURANCE

BARNIER, Martin, BOULLY, Fabien, *Le Sens de la vie*, documents pédagogiques *Lycéens au cinéma*, Lyon, Éd. AcrirA, 2000.
BOUINEAU, Jean-Marc, *Le Petit livre de Terry Gilliam*, Spartorange, 1992.
JACQUIN, Philippe, *Sous le pavillon noir. Pirates et flibustiers*, Paris, Gallimard, coll. “Découvertes”, 1988.
KAHN, Stéphane, “The Permanent Crimson Company”, in *BREF* n° 55, hiver 2002-03, pp. 40-41.

LE COURT METRAGE

EVRARD, Jacky, KERMABON, Jacques, *Une encyclopédie du court métrage*, Paris, éditions Festival Côté court, Yellow Now/Côté cinéma, à paraître. Les entrées de cette encyclopédie entremêlent auteurs, films, points de vue historiques et thématiques, réflexions sur les formats et les genres. L'ouvrage, le plus complet jamais consacré à la forme brève, embrasse le court métrage comme un vaste continent, protéiforme, trop souvent oublié par les histoires du cinéma.
EVRARD, Jacky, VASSÉ Claire, *Cent pour cent court, Cent films pour cent ans de cinéma français*, Pantin, Côté court, 1995. Chapitré par décennies, cet ouvrage collectif raconte un siècle de courts métrages et comprend une solide filmographie sélective.

LE SCENARIO

CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/I.N.A., 1985.
PARENT-ALTIER, Dominique, *Approche du scénario*, Paris, Nathan Université, coll. “128”, 1997.
VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. “Fac. Cinéma”, 1991.

L'EDUCATION A L'IMAGE

Manuels sur le cinéma

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. “Fac. Cinéma”, 1983 ; 2ème éd. revue et augmentée, 1994. Ce manuel destiné aux étudiants de premier cycle universitaire et aux enseignants du secondaire aborde le cinéma sous ses différents aspects (l'espace, le plan, le montage, la narration, le langage, la réception, etc.).
AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. “Fac. Cinéma”, 1988 ; 2ème éd., 1996. Conçu pour compléter *Esthétique du film*, ce manuel propose un panorama des différentes approches analytiques du cinéma (analyse textuelle, analyse du récit, analyse de l'image et du son, psychanalyse, analyse historique…).
CHION, Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. “Fac. Cinéma”, 1990. Spécialiste de cette question, Michel Chion présente ici une synthèse, tout à fait accessible à des non spécialistes, de ses différents travaux sur le son au cinéma.
SIETY, Emmanuel, *Le plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, coll. “Les petits cahiers”, 2001. Une étude approfondie des différentes questions liées au plan cinématographique, qui développe plusieurs analyses détaillées (sur *Les 400 coups*, *Playtime*, *Où est la maison de mon ami ?* et *Pather Panchali*) et s'enrichit de textes de critiques et de cinéastes, mais aussi de documents de travail.

Dictionnaires

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, coll. “In Extenso”, 2 vol., 1995. Dictionnaire très complet qui propose des entrées par cinéastes, acteurs, producteurs, techniciens, genres, écoles, mouvements esthétiques, matériels et termes techniques.
PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. “Réf.”, 1996.

INTERNET

www.agencecm.com : le site de l'Agence du court métrage, qui propose une base de données sur les courts métrages français et étrangers (diffusion, programmation, actualité, festivals) et différents liens, notamment avec la revue *BREF, le magazine du court métrage*.
www.bifi.fr : le site de la Bibliothèque du film, qui contient une base de données encyclopédique et bibliographique, des dossiers téléchargeables (www.edu.bifi.fr), un magazine en ligne, des fiches méthodologiques, un guide des sites internet sur le cinéma.
www.mwscomp.com/movies/mol : parmi les dizaines de sites consacrés aux Monty Python, certainement l'un des plus complets (textes des chansons, scripts, biographies...).
www.re-voir.com : le site d'un éditeur vidéo de films expérimentaux classiques et contemporains (Berthold Bartosch, Oskar Fishinger, Len Lye, Boris Lehman, Jonas Mekas, Man Ray...).
www.tscherkassky.at : le site personnel de Peter Tscherkassky, qui offre une bonne introduction à son œuvre.

VIDÉOGRAPHIE

Programme des cinq courts métrages disponible en VHS et DVD, édition non commerciale APCVL.
Shoah 1ère et 2ème époque (+ livret, 4DVD). ADAV : Réf. 38975 (DVD).
Mémoire de la déportation (CHATONSKY, Gregory). Le contenu du CD-Rom retrace le contexte français et nazi, les arrestations, les ghettos, les centres d'extermination, la libération des camps. Voir : www.fmd.asso.fr
Pas de printemps pour Marnie - DVD (zone 2, Universal Pictures, 2002).
La Peau douce - DVD (zone 2, Mk2). ADAV : Réf. 35961 (DVD).
L'Emprise - DVD (zone 2, Twentieh Century Fox, 2002).
Les Films de Man Ray - VHS (Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1998). ADAV : Réf. 27607 (VHS).
Délits flagrants - DVD (zone 2, Arte vidéo/Gaumont Tristar Home Vidéo, 2003). ADAV : Réf. 15061 (DVD).
Le Sens de la vie - DVD (zone 2, Columbia Tristar Home Vidéo, 2000). ADAV : Réf. 37297 (DVD).

Il est une énigme que le cinéma, d'un genre à l'autre, d'époque en époque, de film en film, ne cesse d'explorer sans jamais la résoudre : celle du visage. Enchevêtrement de lignes, somme de traits, succession d'expressions, agglutination de masques, le visage *dit*, en même temps qu'il donne à voir, la puissance émotive du cinéma — ce moment où l'image rejoint et sublime l'indicible même.

Le nouveau programme de courts métrages sélectionné pour l'opération *Lycéens au cinéma en région Centre* en atteste à sa manière : chacun des cinq films, forts différents les uns des autres, vient buter sur les visages de ses protagonistes. Chaque récit déroule le fil des *bobines* qui arpentent le champ et l'imprègnent de leur singularité. *Ligne de vie*, film d'animation de Serge Avédikian sur les camps de concentration, fige et anime tour à tour les visages exténués, émaciés, dépersonnalisés de prisonniers affrontant quotidiennement le mépris et la honte, la douleur et la mort, la peur et l'oubli de soi. Le film s'ouvre et se clôt pourtant sur un visage ayant retrouvé son identité par la mémoire : celui d'un vieil homme, survivant des camps, dont chaque trait, chaque ride, dessine sur sa peau-parchemin son histoire personnelle et celle des disparus qu'il n'a pas oubliés. *Ni vue, ni connue*, de Dorothée Sebbagh, confronte le visage insouciant mais suspect, libéré et mystérieux, d'une jeune voleuse à celui, méfiant mais ouvert, scrutateur et curieux, d'un vigile de centre commercial. La rencontre de leurs regards, l'amour qu'ils se font avec les yeux, sont l'occasion non pas d'un mimétisme entre les visages, mais de l'exaltation de leurs différences, qui font le lit dans lequel s'épanouiront peut-être leurs étreintes futures. Le projet même d'*Outer Space* de Peter Tscherkassky tient par le visage d'une actrice de série B, emprunté à un autre film, *L'Emprise* de Sidney J. Furie. En s'en prenant à la pellicule même, en s'attaquant à la matière filmique, c'est le visage de Barbara Hershey que le cinéaste "agresse" dans ce film expérimental — sans doute le plus déroutant du programme — pour mieux révéler chacune de ses expressions, mais aussi pour sortir le spectateur de cette position voyeuriste confortable à laquelle il est habitué. Valérie Mréjen compose, quant à elle, dans *Chamonix*, une série de portraits : les visages de neuf protagonistes racontant des anecdotes véridiques se succèdent en plans fixes et frontaux, permettant ainsi de scruter le moindre mouvement, le moindre geste, le moindre *signe* exprimant le secret intérieur de chacun. *The Crimson Permanent Assurance*, enfin, travaille la déformation du visage ; on y assiste à la métamorphose de vieux employés d'une compagnie d'assurance en pirates intrépides et féroces. Terry Gilliam y célèbre, en 1983, avant *Brazil* et *Las Vegas Parano*, les pouvoirs de la métamorphose : grimages et grimaces, artifices du maquillage et du jeu de l'acteur, figurent le craquèlement des apparences.

A chaque fois, donc, l'énigme du visage suscite le désir irrépressible de connaître, de comprendre, de *toucher* l'autre, chaque film redonnant sur un mode particulier une leçon plus générale que le cinéma, lieu privilégié d'un échange de regards, rend particulièrement sensible : on n'accède à l'identité qu'en éprouvant la différence. C'est dans cet esprit que nous avons réalisé le présent livret pédagogique.

Francisco Ferreira, *rédacteur en chef*

Pour l'Atelier de Production Centre Val de Loire, Luigi Magri, *coordinateur Lycéens au cinéma*

Lycéens au cinéma en région Centre

est initié dans le cadre de la convention de développement cinématographique signée entre le Ministère de la Culture et de la Communication (CNC, DRAC Centre) et le Conseil régional du Centre. L'opération est coordonnée par l'Atelier de Production Centre Val de Loire (Pôle Régional d'Education et de Formation au cinéma et à l'audiovisuel) et le Rectorat de l'Académie d'Orléans-Tours (DARIC-Action Culturelle) et repose sur l'engagement des enseignants volontaires et des salles de cinéma partenaires.



